١٩

كتابات نقدية

الأدب والجنون

د. شاكر عبد الحميد



كتابات نقدية

١٩

الأدب والجنون

د. شاكر عبد الحميد



المراسلات . باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ اشارع امين سامى ـ القصر العينى ـ القاهرة ـ رقم بريدى ١١٥٦١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

مقدمة المؤلف

يحاول هذا الكتاب أن يتعرض لقضية طالما استثارت اهتمام الباحثين والعلماء والفنانين والبشر العاديين ، قضية طالما ثار الخلاف حولها وطالما انقسم المتناقشون بشأنها إلى فرق وأحزاب كثيرة متصارعة ، ونعنى بذلك قضية العلاقة بين الإبداع الفنى والمرض العقلى ، وهى تلك العلاقة التى أيد البعض وجودها ، بل وأيضاً التلازم الدائم بين الإبداع والمرض العقلى مثل دريدان الذى قال بأن « المواهب العظيمة قرينة الجنون » ، ومثل لومبروزو الذى اعتبر العبقرية تعبيراً عن العقل المريض ، ومثل كريتشمر الذى تحدث عن العنصر المرضى المصاحب للمستويات المرتفعة من الموهبة ، هذا بينما نفى كثير من العلماء والفنانين هذه العلاقة ورفضوها تماماً استناداً إلى أن الإبداع الفنى يقوم فى أساسه على ملكة التنظيم التى يمتلكها الفنان ويقوم من خلالها بعمليات تنظيم لعالمه الخارجى وعالمه الداخلى ، وهى عمليات تتناقض مع اختلال القدرات وتدهورها الذى يكون حاضراً أثناء المرض العقلى ، كذلك يكون المريض غير قادر على التفكير الهادف ، بل

يمضى بعيداً ويشتط وينساق لتداعياته المفككة الغريبة ، فى حين تكون هناك أهداف خاصة يمكن تحديدها وراء تفكير المبدع واندفاعاته وتداعياته وخيالاته وتهويماته ومظاهر شروده وغموضه ، إنه يعود دائماً إلى الواقع الذى يعيش فيه بينما يظل المريض فى حالة تهويم دائم ، دون قاعدة أو نقطة ارتكاز يبدأ منها أو يعود إليها ، ثمة فروق أخرى كثيرة بين ظاهرة الإبداع الفنى وظاهرة المرض العقلى المسماة بالجنون ، وقد حاولنا فى هذا الكتاب الوقوف عند بعض هذه الفروق ومناقشتها .

وقد قمنا فى البداية بالاهتمام بالعرض التاريخى المختصر لبدايات وتطور الاهتمام بظاهرة الجنون عبر تاريخ الإنسان ، ثم بعد ذلك تم الاهتمام بكيفية حدوث ذلك الربط فى أذهان الباحثين والمفكرين بين الجنون والإبداع الأدبى ، وكيف كانت مفاهيم الأحلام والهلاوس والخيال هى مفاهيم مشتركة حدث من خلالها الربط بين الظاهرتين ، بل كيف كانت تشتق بعض الأساليب العلاجية فى الطب النفسى القديم من بعض مظاهر السلوك التى طالما ارتبطت بالإبداع الفنى مثل الخيال والأحلام ، عموماً فقد وقف المؤلف بصفة خاصة عند بعض الأعمال الإبداعية المشهورة فى تاريخ الأدب ، والتى تمثلت فيها عمليات الاضطراب النفسى بشكل بارز ، فتم الاهتمام بمسرحيتى « الملك لير » و« هاملت »

لشكسبير ، ثم رواية « المثل » أو « القرين » لدستويفسكى ، ثم مجموعة من مسرحيات « ستريندبرج » ، ثم حديث أكثر استفاضة عن بلزاك وكافكا ، وقد كان التركيز هنا على شخصية المؤلف أكثر من أعماله الإبداعية ، وقد كان المحور الأساسى الذى قام عليه منهج تحليل الأعمال الأدبية هو الاستفادة من بعض المفاهيم الشائعة فى مجال الطب النفسى مثل مفاهيم الهلاوس ، الهذاءات ، تطاير الأفكار ، اضطرابات شكل ومحتوى اللغة والكلام ، الاضطرابات الوجدانية ، اختلال الشعور بالذات وتفكك الشعور بالواقع ، وغير ذلك من المفاهيم ، ثم محاولة تحديد مدى معرفة الأديب المبدع بهذه المظاهر المختلفة من الاضطراب بطريقته الخاصة وقدرته على رصدها وتحليلها ، وقد اتسم ذلك كما نرى فى حالة « جوليا دكين » وهى الشخصية المحورية فى رواية « القرين » لدستويفسكى بالعمق والنفاذ الشديدين ، وظهر ذلك أيضاً بدرجات متفاوتة فى أعمال شكسبير وستريندبرج التى ناقشناها . تحدث المؤلف بعد ذلك ببعض الاختصار عن إدجار آلان وعن جيراردى نرفال ولوتريامون والسريالية ثم يختتم الكتاب بمحاولة أخرى أكثر تفصيلاً لمناقشة العلاقة بين الإبداع الفنى والمرض العقلى ، ومن الواضح أن محاولة بعض الأدباء بتصوير الاضطراب العقلى المسمى بالجنون لم تكن فى كثير من

الأحيان مقصورة فقط على عملية تصوير الجنون ، بل كانت فى كثير من الأحيان محاولة لاكتشاف أعماق الذات الإنسانية ، وكذلك خفايا المجتمع ومظاهر تدهوره وانحلاله ، وأيضاً المتناقضات التى تضطرم فى أعماقه وتظهر آثارها على سطحه ، وقد اتضح ذلك فى أعمال شكسبير ودستويفسكى ، أما فى أعمال سترندبرج ، فبالإضافة إلى محاولات كشف أعماق النفس الإنسانيـة ، فإن الجنون كان يستخدم كوسيلة لحماية الذات من متناقضاتها وصراعاتها ، وكذلك حمايتها من مظاهر التهديد الخارجية المتربصة بها فى البيئة المحيطة بها ، لقد عكس الاهتمام بالجنون فى حالات كثيرة مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية السائدة فى فترة معينة من الزمن ، كما أنه عكس أيضاً وجهة نظر الأديب فى هذه القضايا ، وقد فضلنا استخدام مفهوم المرض النفسى باعتباره أكثر شمولاً لأنه يضم تحته كل أنواع الاضطرابات النفسية العنيفة التى تسمى عادة بالمرض العقلى أو الذهان أو الجنون أو الاضطراب العقلى ، وكذلك الاضطرابات النفسيـة الأخف حدة التى تسمى بالعصاب أو اضطرابات الشخصية أو غير ذلك من مظاهر الخلل السلوكى التى يقف القلق النفسى الزائد دائماً وراءها . عموماً فإننا لم نقف كثيراً عند الاضطرابات النفسية الخفيفة أو التى لم تصل بعد إلى مرتبة

الذهان أو الاضطراب العقلى أو الجنون ، وإن كانت قد تمت الإشارة إليها خاصة ونحن نتحدث عن بلزاك وكافكا ، فقد كان اهتمامنا منصباً أكثر على تلك الحالات التى اطلق عليها فى كثير من الأحيان ، بل وحتى فى الكتابات الطبية الحديثة مصطلح الجنون .

أعترف بأننى قد عانيت أثناء كتابة هذا الكتاب من النقص الواضح فى المراجع والمصادر المتاحة الخاصة بهذا الموضوع ، ربما لو توافرت المراجع والمصادر لكانت الصورة أفضل ، كما أعترف بأن التعامل مع نماذج المرض العقلى فى الأدب العربى كانت تحتاج إلى إضافة جزء آخر من هذا الكتاب ، وهو ما يطمح المؤلف فى القيام به فى وقت قادم بإذن الله .. لكننى أعترف أيضاً أن هذا الكتاب لم يكن ليتم لولا المساعدة الصادقة التى قدمها لى الصديق الشاعر والطبيب النفسى عبدالمقصود عبدالكريم ، فقد قدم لى الكثير من الأفكار ومراجع الكتاب ، وكانت المناقشة معه حول موضوعات الكتاب مفيدة فى حالات كثيرة ، ويهمنى كذلك أن أشكر الأصدقاء ، الشاعر محمد سليمان والقصاص محمد مستجاب والأديب الناقد حسين عيد على ما قدموه من مصادر هامة لإتمام هذا الكتاب .

شاكر عبد الحميد

القاهرة فى يونية ١٩٩١

طلب الروائى الإيرلندى الشهير چيمس چويس نصيحة المحلل النفسى المعروف كارل جوستاف يونج حول حالة ابنته الأولى التى كان سلوكها مسبباً لكثير من القلق لدى أبيها فبحث لها عن الرعاية الطبية التفسية أينما وجدت ، وقد قام الدكتور يونج بإجراء فحوص كثيرة لابنه چويس واستنتج أنها تعانى من الخبل المبكر (الاسم القديم للفصام) فسأله چيمس چويس : ولكن كيف استطعت أن تعرف ذلك يادكتور يونج ؟ فأجاب يونج بأن تفكيرها وكلامها يتسمان بالتشويه والانحراف الشديدين ، وقد جعلت حالتها هذه الوصول إلى ذلك الاستنتاج الخاص بمعاناتها من مثل هذا النوع من الجنون أمراً ممكناً .

وقد احتج چويس على تشخيص يونج قائلاً بأنه فى نمطه الخاص من الكتابة حاول أن يمد بشكل متعمد حدود اللغة الانجليزية ، بحيث قد تبدو منحرفة ومشوهة ، ما الفرق ؟

أجاب يونج بأن چويس وابنته مثل شخصين ذهباً إلى قاع النهر ، لكن بينما استطاع چويس أن يغوص إلى الأعماق النفسية للحياة ويعود منها ، فإن ابنته قد غرقت فيها ، إن المريض العادى لا يستطيع أن يساعد نفسه فى التفكير والكلام بهذه الطريقة ، بينما استطاع چويس ذلك ، واستطاع أن يطور ذلك خلال كل كتاباته الإبداعية (١) .

فى الدراسة الحالية نحاول تحديد تلك العلاقة الخاصة بين الإبداع والمرض النفس ، ونقوم بالتركيز أكثر على كيفية تعامل المبدعين من الأدباء مع المرض النفسى .

الفصل الأول

تاريخ المرض النفسى

يمكن النظر إلى تاريخ الطب النفسى باعتباره تاريخاً للصراع بين النظريات المادية والنظريات المثالية ، وقد حدثت هزائم كثيرة متوالية لأصحاب النظريات المثالية التى حاولت تفسير الظاهرة من خارجها بإرجاع المرض النفسى إلى تأثير الأرواح الشريرة أو السحرة أو التلبس الشيطانى أو غير ذلك من التفسيرات ، ولكن هذه النظريات كانت ما تلبث أن تعود عقب كل هزيمة أقوى من حالتها السابقة ، وقد بلغت هذه النظريات أوج قوتها فى عصور الظلام والقرون الوسطى وتزايدت بشكل خاص خلال القرون الواقعة فيما بين القرن الرابع عشر والقرن الثامن عشر ، لقد حدثت هزائم كثيرة كما قلنا للأوهام والهذاءات والخرافات والتحيزات الدينية فى تفسير المرض ، ويستمر الصراع حتى اليوم ضد النظريات المعاصرة التى تشتق أصولها من فلسفات مثالية ، والجدير بالذكر أنه لآلاف السنين تم النظر إلى الأمراض العقلية على أنها من عمل قوى خارقه نتيجة لنقمة الآلهة ، أو على العكس من ذلك تماماً ، نتيجة لرضاء هذه الآلهة وعنايتها الخاصة ، وقد اختلف الاتجاه نحو المرضى العقليين وفقاً للآراء الشائعة فى عصر معين ، وبشكل عام فإنه كان ينظر إليهم على أنهم قد قاموا بإغضاب الآلهة ، ومن ثم فقد تم

ازدراؤهم بل وحتى قتلهم ، أما فيما يتعلق بالأفراد الآخرين الذين كانوا يعانون مما سمى بالجنون المطبق فقد اعتبروا أحباء الآلهة والمقربين إليهم ، ومن ثم فقد أحيطوا بالرعاية ، وتم الباسهم ملابس مزركشة وزينوا بأكاليل الزهور ، أما عندما بدأ الطب والعلوم الأخرى فى النمو السريع فى الشرق وفى اليونان القديمة فقد بذلت المحاولات الأولى للتفسير العلمى ، وقد وجد الطب الإغريقى القديم أساساً له فى الفلسفة الطبيعية الخاصة بالمدرسة الأيونية وخاصة لدى طاليس وانكسماندر ـ وانكسمانس .

وقد كان المبدأ الأساسى لهذه المدرسة يقول إن المادة البدائية التى لم يخلقها أى فرد هى العامل الأساسى فى كل شىء فى الطبيعة ، وقد أثرت آراء هؤلاء الفلاسفة على وجهة نظر الكميون Alcmeon فى كروتون ، وقد كان طبيباً مادياً بارزاً اكتشف الأعصاب البصرية وأظهر ارتباطها بالمخ ، وتمسك بأن المخ هو موضع الإحساسات السمعية والبصرية والشمية وغيرها ، وهو أيضاً الموضع الذى نشتق منه أفكارنا ومعرفتنا ، لكن الكميون كانت لديه أيضاً فى مقابل ذلك العديد من الأفكار الساذجة مثل اعتقاده بأن المخ هو غدة تفرز صماخاً Mucus يسيل بشكل زائد عند الأنف ، ويسبب الكوريزا (رطوبة الدماغ) ويفيض أسفل إلى المعدة والأمعاء ويسبب الأمراض الهضمية ، على كل حال فقد قام « أبو قراط » فى القرن الخامس قبل الميلاد بتطوير فكرة

« الكميون » عن المخ كعضو للمعرفة ، وقد كتب أبوقراط يقول : « يجب أن نعرف أن السعادة والمرح والضحك واللعب من ناحية ثم الأسى والحزن وعدم الرضا والشفقة ، من ناحية أخرى ، كلها تنشأ فى المخ ، وبسبب المخ قد نصبح مجانين أو نهذى أو نشعر بالذعر أو الخوف ، سواء فى الليل أو أثناء النهار وقد أكد « أبو قراط » أن الاضطرابات العقلية هى نتيجة مترتبة على أمراض المخ ، وحاول تفسير العديد من الاضطرابات والأمراض ، وقام بصك كثير من المصطلحات الشائعة حتى يومنا هذا مثل الهوس Mania والخيلاء Paranoia وغيرهما (٢)

فى هذا الصدد نذكر أيضاً أن « أبو قراط » قد قام بتصنيف أنماط المزاج والجسم الإنسانية ، وهو التصنيف الذى قام جالينوس بتطويره بعد ذلك ، فقد قام « أبو قراط » ، وبما يتفق مع المذاهب الأربعة الخاصة بالخصائص الأربعة : الحار والبارد والرطب والجاف ، وكذلك العناصر الأربعة : التراب والماء والهواء والنار ، بالقول بوجود أربعة سوائل أو أخلاط أساسية فى الجسم الإنسانى : هى الدم والبلغم والمادة السائلة الصفراء (وتسمى باليونانية Khole) ، والمادة السائلة السوداء (وتسمى باليونانية Melos) ، ومن ثم ظهر التصنيف الخاص للأمزجة البشرية وهو التصنيف الذى يتكون من فئات أربع هى : الدموى (ويتصف بالتفاؤل والضحالة) ، والبلغمى (ويتصف بالتبلد الانفعالى وعدم الحساسية) والصفراوى (الذى

يكون سريع الغضب ميالاً للسيطرة على الآخرين) ، ثم السوداوى (صاحب المزاج المكتئب الذى يميل إلى التأمل والاجترار) [٣] .

لقد قام أبو قراط أيضاً بمحاولات لعلاج الأمراض العقلية ، فمثلاً بالنسبة للمرضى ذوى المزاج السوداوى الاكتئابى نصح أبو قراط بأهمية العلاج الفجائى الذى يقوم على أساس إحداث تغير أو رد فعل مفاجىء لدى المريض ، وهو ما يمكن أن يسمى فى المنظور الحديث بالعلاج بالصدمة ، سواء كانت صدمة كهربائية أو غيرها ، لقد أكد أبو قراط أهمية استخدام وسائل مثل : جرعات من أعشاب الخربق Hellebare وهو نوع من الأعشاب يحدث تغيراً فى مشاعر الإنسان أو القيام بعمليات فصد الدم أو إحداث القىء أو النظام الغذائى القاسى أو غير ذلك من الأساليب التى اختفت ثم ظهرت بعد ذلك مرة أخرى فى القرون الوسطى وما بعدها .

لقد تطور الطب بشكل كبير فى روما القديمة لكن الطب النفسى بوجه خاص فشل فى أن يتجاوز ما قدمه « أبو قراط » ، بل أن جالينوس نفسه وهو الطبيب الإغريقى الرومانى البارز (١٣٠ ـ ٢٠٠ بعد الميلاد) فشل فى أن يؤثر بشكل له دلالته على نظريات المرض العقلى فى عصره ، وقد أدى سقوط الامبراطورية الرومانية إلى اضمحلال العلوم القديمة وخاصة الطب ، وقد كانت العصور الوسطى فى أوروبا حقبة مظلمة حيث تمت إزاحة العلم بل وطرده إلى خلفية الصورة من خلال التعصب الدينى ، وقد قامت الكنيسة باعتبارها معقل النظام الإقطاعى بمحاربة

كل محاولة لاختراق أسرار الطبيعة مستخدمة النار والسيف ، فالحرب المتواصلة والدمار والمجاعة وتدمير المراكز الثقافية فى اليونان القديمة وفى الامبراطورية الرومانية أدت إلى ركود العلم وجموده ، وهيأت هذه الظروف التربة لازدهار الخرافات وسيادة عهود الظلام ووقع الطب فى براثن كهنة من الجهال ، وكانت أية محاولة للتداخل مع أساليبهم المذهبية ينظر إليها على أنها هرطقة تدنيس للمقدسات ، ومن ثم فقد عوقبت هذه المحاولات بقسوة ، وتم الاعتقاد بأن الأمراض العقلية هى حالة مس أو تلبس تقوم بها الشياطين نتيجة لممارسة السحر الأسود ، ومن ثم فقد تم النظر إلى التعذيب والإعدام حرقاً باعتباره الوسيلة الوحيدة للشفاء [٤] والجدير بالذكر أنه قد نشأت فى اليونان القديمة المعابد الاسكولابية Aesculapian Temples التى اتخذت اسمها من اسم آلهة الشفاء عند الإغريق وأصبحت مراكز طبية وملاجىء للأشخاص المضطربين ، وفى هذه المعابد كان الأطباء الذين هم أشبه برجال الكهنوت يصفون للمرضى الراحة وتناول أدوية الشرب ، ويقومون بتفسير الأحلام ، لكن الخدمات من هذا النوع كانت مع ذلك مقصورة على الخاصة من الناس ، على حين أن من لم يكن يملك ثمن العلاج ظل يعالج بالطرق الرهيبة القديمة [٥] مثل هذه المعابد كانت موجودة أيضاً فى مصر القديمة ، لكنها كانت مفتوحة لكل الناس ، ولم تقتصر فقط على الخاصة كما لم يكن يتم فيها اللجوء إلى أساليب التعذيب من أجل العلاج ، وسنتحدث عن معابد الأحلام العلاجية فى

مصر القديمة فى موضع قادم من هذه الدراسة . فى هذا السياق يهمنا أن نشير إلى ماأكده العديد من الباحثين والعلماء من أنه خلال عصور الظلام التى سادت أوروبا كانت هناك مشاعل مضيئة كثيرة تتوهج فى الشرق ، فخلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين هرب العديد من الدارسين الأوروبيين من اضطهاد الكنيسة المسيحية بعد سقوط الاسكندرية ووجدوا ملاذاً لهم فى كثير من أراضى الشرق خاصة المناطق العربية . وفى العصور الوسطى ظهر العديد من العلماء أمثال ابن سينا فى القرن الحادى عشر وأيد الكثير من آراء « أبو قراط » حول الأمراض العقلية ، كما قام بالكثير من المحاولات المنظمة لعلاج هذه الأمراض ، وقد افتتحت أولى المستشفيات العقلية فى بغداد والقدس ودمشق(٦) .

لقد عرف الإنسان حالات الفوضى العقلية والظواهر البيولوچية المرتبطة بها ، وقام بوصفها وحاول تأويلها فى حالات كثيرة ، وقد كان التأويل السائد فى أوروبا للمرض العقلى يستند إلى ما يسمى بالتلبس الشيطانى Defnonic Passession ، فالحالة اللامعقولة أو اللاعقلانية المصاحبة للجنون وتناقضها الواضح مع الطبيعة (إن لم يكن مع الله) ، بما تتسم به من نظام ، وكذلك الشر المتفشى الخاص بهذه الحالة والذى ينتقل إلى صاحبها نفسه وإلى من يتصل به ، يبدو أنه كان ينظر إليها ـ هذه الحالة ـ باعتبارها أحد الجذور الممكنة للظاهرة ، والأسلوب الواضح الذى استخدم فى العلاج كان هو محاولة

طرد الأرواح الشريرة من خلال الرقى والتعاويذ ، وقد كان هذا الأسلوب ينجح - إن نجح - بسبب الإيحاء وليس بسبب أى شىء آخر ، وفى العصور الوسطى المتأخرة اختلطت فكرة الجنون الذى يسببه التلبس الشيطانى بفكرة ممارسة السحر ، وهو ارتباط ظل موجوداً حتى القرن السابع عشر على الأقل ، وقد اشتمل الكتاب الخاص الذى ظهر عام ١٦٨٤ بعنوان « مطرقة السحرة » Malleus Malificarum والذى كتبه اثنان من الرهبان الدومينكان هما كريمر وسبرنجر ، بالإضافة إلى ماشتمل عليه من نصائح حول كيفية اكتشاف وإدانة وعقاب السحرة ، على قدر كبير من المعلومات حول السلوك المنحرف الذى كان فى معظمه سلوكاً جنسياً فاضحاً ، وهذا الأمر ليس مثيراً للدهشة فقد تمسك المؤلفان بأن الشيطان يحل داخل الساحرة ويتلبسها من خلال الاتصال الجنسى معها ، ويجد الشيطان ملاذاً له فى جسد المرأة أكثر من جسد الرجل ، حيث أن المرأة أكثر ضعفاً وأكثر قابلية للغواية ، وأكثر اتصالاً بموضوعات وممارسات السحر الأسود ، وحيث أن التحرير الكلى للروح الخالدة هو الأكثر أهمية من توفير الراحة للجسد المريض الفانى ، فقد استخدم العقاب البدنى فى أشد صوره ، الإغراق فى الماء والإحراق بالنار ، من أجل جعل الجسد مأوىً لا يطاق ومكان إقامة لا يحتمل بالنسبة للشيطان ، وقد استخدم هذا الأسلوب أيضاً بالإضافة إلى الطقوس الروحية المعتمدة أساساً على الرقى

والتعاويذ [٧] ، ولما تقدمت العصور الوسطى وأصبحت كتابات أصحاب النظريات الشيطانية أكثر دقة وجدنا كتاباتهم قد أخذت تتضمن تعليمات مفصلة بدرجة أكبر عن كيفية الاستدلال على وجود الشيطان ، وقد كان حدوث الرؤى التى نسميها اليوم بالهلاوس البصرية ، يعد فى العادة دليلاً على أن الشخص به مس ، وكذلك الحال بالنسبة لعلامات الشيطان Stigmata Diamonic ، وقد كانت هذه العلامات تتضمن أشياء من قبيل الشامة والمواضع المخدرة من الجلد وهى المواضع التى لايكون بها إحساس على الإطلاق أو التى لا يكون بها إلا أقل الإحساس ، وهذه المواضع المخدرة من البشرة تعد اليوم إمارة على العصاب إن لم يتم تفسيرها عصبياً (نيورولوچيا) [٨] ، لقد كانت المفاهيم الخاطئة المغالى فيها التى شاعت عن المرض العقلى تنظر إلى المظاهر المرضية التى نسميها اليوم بالهذيان Delirum على أنها اعترافات من الشخص بأن به مساً شيطانياً ، كما كانت هذه الاعترافات مبرراً لاستخدام التعذيب والإعدام [٩] وهذه النظرة شديدة الغرابة حيث خلطت بين حالات اليقظة والنوم والصحة والمرض والوعى والهذيان ، ومن ثم فقد وقعت فى مغالطات كثيرة واستخدمت فى أحيان كثيرة للإيقاع بالآخرين وتدبير المكائد وتصيد الأخطاء ، ومن ثم التعذيب والإعدام دون وجه حق .

خلال عصر النهضة تطورت العلوم الطبيعية والطب بشكل سريع

وحصلت آراء « أبوقراط » حول طبيعة المرض العقلى على قبول عام وأعيد اكتشاف أعماله مرة أخرى بعد العصور المظلمة ، لكن اتجاهات المجتمع نحو الجنون ظلت غير متغيرة بشكل جوهرى ، ورغم أن المرض العقلى لم يعد ينظر إليه باعتباره نتيجة لتلبسات خاصة بأرواح شريرة فإن الأمراض العقلية ظلت مع ذلك ينظر إليها باعتبارها شيئاً يستحق اللوم والامتعاض ، وقد كان المرضى يسجنون مع المجرمين ومرت قرون أخرى قبل أن تتشكل آراء صحيحة حول طبيعة ومصدر الأمراض العقلية (١٠) ، ورغم أن العقيدة الخاصة بالتلبس الشيطانى قد اختفت الآن ، فإن أساليب علاج الجنون فى القرن الثامن عشر كانت تتم أساساً من خلال إخضاع المريض لحمامات باردة طويلة مستمرة فى أجواء شديدة البرودة ، ويرى « أونيل » أن العلاج بالصدمات الكهربائية المستمر فى القرن العشرين هو شكل تابع ، ولكن بصورة معتدلة لتلك الوصفات الخاصة بالإحراق والتى جاء ذكرها فى كتاب المطرقة (١١) .

لقد كان للثورة الفرنسية التى أعلنت مبادىء الحرية والمساواة والأخوة بين البشر وأكدت المبادىء الشامخة للإنسانية دورها الكبير فى التبشير بظهور عهد جديد من الفكر فى مجال الطب النفسى ، لقد طبقت الأفكار الإنسانية للثورة الفرنسية فى مجال رعاية المرضى العقليين أيضاً ، وقد قام الطبيب الفرنسى البارز « فيليب بينل » وتلميذه « چان

اسكيرول » بتعزيز هذا الاتجاه إلى حد كبير تبنيا مبدأ « العلاج بدلاً من الصدقة » Therapy Rather Than Charity فى التعامل مع المرضى العقليين ، ولأول مرة فى أوروبا تم تحديد الأشخاص المضطربين عقلياً باعتبارهم مرضى طبيين وأعيد تنظيم السجون التى كانوا يحتجزون فيها. رسمياً لتكون بمثابة المستشفيات وليست السجون ، وفى الواقع ترجع الخدمة الطبيــة النفسية المنظمــة إلى ذلك التــاريخ (حــوالى عام ١٧٩٢) ، فبينما قام « بينل » بتحطيم قيود المرضى فقد أكد اسكيرول أهمية العلاج المنظم لهم فى المصحات الطبية النفسية ، وفى ثلاثينيات القرن التاسع عشر قام الطبيب الانجليزى « كونولى » بالاحتجاج ضد ارتداء المرضى العقليين ملابس خاصة وهى ما يسمى بكتاف الجنون Strait Jackets الشبيهة بالملابس التى يرتديها السجناء ، وناضل كونولى ضد الممارسات التى من شأنها جعل المرضى فى حالة انزواء وقيود دائمة ، وقد تحمس كورساكوف فى روسيا لهذه الفكرة ، وتم قبولها بشكل عام ، وفى الولايات المتحدة قام الطبيب النفسى الأمريكى الأول « راش » Rush (١٧٤٥ ـ ١٨١٣) بدور هام فى تنظيم الرعاية الطبية النفسية التى تقوم على اتجاهات إنسانية نحو المرضى (١٢) ، والجدير بالذكر أنه قد مر ما يقرب من قرن بعد ما قام به بينل واسكيرول فى فرنسا قبل أن تحدث حركة كبيرة نحو التحسين الواقعى الواضح لأحوال المرضى ، وقد بدأ هذه الحركة « كليفورد بيرز » C. Beers وهو

أمريكى عانى لمدة ثلاث سنوات من الاحتجاز فى المستشفيات العقلية ، وقد قام بيرز بجمع خبراته ونشرها فى كتاب عام ١٩٠٨ بعنوان « العقل الذى وجد نفسه » ، وقد أثار هذا الكتاب الرأى العام فى أمريكا ومناطق أخرى من العالم وأيقظه نحو فهم وتفهم الظروف المرعبة التى تسود فى مثل هذه المؤسسات العلاجية ، وقد بحث بيرز بنشاط عن مساعدة الرأى العام من أجل تغيير أوضاع المستشفيات العقلية ، وقد كان « بيرز » أحد المؤسسين للهيئة القومية للصحة العقلية فى الولايات المتحدة ، وهى الهيئة التى قامت بدفع حركة الصحة العقلية فى الولايات المتحدة وغيرها كثيراً إلى الأمام ، وقد ساعد الوعى العام السائد فى مناطق كثيرة من العالم على تحويل المستشفيات من مؤسسات احتجاز تتسم بالقسوة والفجاجة إلى هيئات علمية أكثر إنسانية وأكثر تنظيماً واهتماماً بالعلاج ، على كل حال فإن مفهوم العلاج فى حد ذاته بمعناه العلمى الحديث لم تتم بلورته بشكل جيد إلا قرب نهاية الحرب العالمية الثانية ، وظلت الرعاية التى يتلقاها المرضى بشكل متكرر فى المستشفيات بعيدة عما أراد العديد من العلماء أن يفعلوه لعلاج المرضى ، ورغم أن عدداً من المستشفيات قد حاولت تزويد المرضى ببعض العلاجات فإن عدداً آخر استمر يقوم بدوره كمؤسسات احتجاز مع تقديم القليل من الرعاية العلاجية الواقعية .

لقد حدث تقدم كبير فى علاج المرضى عندما بدأ العاملون فى المجال

ينظرون إلى المستشفيات العقلية ليس باعتبارها الملاذ الأخير الذى يضع المجتمع فيه أفراده الخطرين ، ولكن باعتبارها مجتمعات علاجية يتمكن الأفراد المضطربون فيها من العودة بالتدريج إلى التعامل مع الحياة الاجتماعية بشكل أكثر تكيفاً وواقعية ، لقد ظهرت اتجاهات كثيرة متصارعة فى السنوات الأخيرة فى مجال الطب النفسى ، وكلها يبحث عن الشكل الأكثر كفاءة للتعامل مع المرضى العقليين ، فهناك نظرة إنسانية تؤكد أهمية تهيئة بيئة خاصة ومجتمع خاص للمرضى كى يعيشوا فيه ويتفاعلوا مع غيرهم دون أن يعنى هذا عزلهم عن المجتمع الخارجى ، بل يكون هناك تفاعل مستمر بين المجتمعين الخارجى والداخلى بحيث تنمحى الحدود بينهما بالتدريج ومع تقدم العلاج ، كما ساعدت هذه الاتجاهات الجديدة على تغيير اتجاهات الأفراد نحو المرض العقلى ، فلم يعد معظم الأفراد فى أماكن كثيرة من العالم يخفون حقيقة أنهم يبحثون عن المساعدة النفسية أو الطبية النفسية من أجل المساعدة فى إعادة حالتهم الانفعالية والعقلية إلى وضعها الطبيعى السابق على الاضطراب ، وفى حقيقة الأمر فإنه يقدر أن فرداً واحداً من كل عشرة أفراد فى الولايات المتحدة قد بحث فى فترة معينة من حياته عن بعض أشكال المساعدة الطبية النفسية ، والشىء الأكثر دلالة الذى تشير إليه الدراسات الحديثة أن واحداً من كل أربعة أشخاص قد شعر فى وقت ما برغبه أو حاجة إلى مثل هذه المساعدة حتى لو لم يقم بالتنفيذ

الفعلى لهذه الرغبة (١٣) فى مقابل هذه النظرة الأكثر تفاؤلاً لدور الطب النفسى فى علاج الأمراض العقلية ، هناك نظرة أخرى يتزعمها الطبيب النفسى لانج ، وتتبلور هذه النظرة فيما يسمى بحركة مناهضة الطب النفسى Anti Psychiatry وكتاباته ذات طابع فلسفى أدبى أكثر من غيرها ، وقد اهتم لانج بأن يبين أن الجنون ونشاطات المجنون ليست من الأمور منها طبية نفسية وهو يعترف بتأثيرات كيركجورد ونيتشه وكافكا وماركس وهيدجر وميرلوبونتى وهوسول والبير كامى وسارتر عليه أكثر غير القابلة للفهم ، فمع الفهم المتقدم يمكن للمرء أن يدرك المنهج الكامن خلف الجنون ، ويحاول لانج فى كتاباته أن يجعل القراء يدركون ما يدور فى عقل الشخص الذى يشخص على أنه فصامى ، وقد حاول فى كتابه المسمى « الخبل والجنون والأسرة » Sanity, Madness And Family والذى ألفه بالاشتراك مع « استرسون » أن يؤكد أن الأفراد الذين يشخصون على أنهم فصاميون يكمن السبب الرئيسى لاضطرابهم فى تفكك الروابط الأسرية وهو ينظر إلى الجنون باعتباره وسيلة لمواجهة موقف مستحيل ، وبعيداً عن كونه هروباً يتسم بالخبل والاضطراب فإنه يعد الاستراتيجية الوحيدة التى يستطيع الفرد بواسطتها انقاذ حياته من المواقف التى يجد نفسه متورطاً فيها وغير قادر على مواجهتها . وقد سخر لانج من الأطباء الذين يتعاملون مع الفصام على أنه مرض

معروف ، فليست هناك محكات موضوعية متفق عليها بشكل عام لتشخيص المرض ، وليس هناك اتساق فى الشخصية فى فترة ما قبل المرض أو فى تطور المرض واستمراره ، أو عواقبه ، ويشير لانج إلى أنه قد تمت دراسة الفصام ومعالجته كما لو كان مرضاً معروفاً ، ومع ذلك فليست هناك محكات طبية يمكن تطبيقها بشكل منظم على هذا المرض ، أنه مجرد أسطورة . إن كتابات لانج كما أشرنا ذات طابع فلسفى أدبى مغامر ، لكنه يبتعد فى مواضع كثيرة عن الصواب وتفسيراته تبتعد عن الدقة ، خاصة حينما يكون سبب المرض اضطراباً عضوياً فى المخ أو خللاً موضعياً خاصاً أو عاماً فى الجهاز العصبى ، ففى هذه الحالات يكون التفسير الطبى العصبى هو الأقرب إلى الدقة وتكون التفسيرات بحدوث تفككات فى الروابط الأسرية قليلة الأهمية ، عموماً يشير لانج فى كتاباته الأخيرة إلى أن كلاً منا مغترب وغريب عن ذاته الحقيقية ، وإنه لم يعد من الممكن للرجال والنساء أن يتسموا بالكلية والحرية . وعالم لانج نتيجة لذلك فى نظر الكثيرين يسوده الشر ويبدو مهجوراً وبائساً ، فكلنا نهيم فى رأيه فى عزلة خاصة وكلنا نلمس بعضنا بعضا بأكثر الأشكال سطحية ، فالعالم الداخلى يعكس مرآويا ظلمة العالم الخارجى ، والأسرة ، تقوم بتوليد وتنمية هذا اليأس (١٤) ، إن لانج يؤكد أنه لابد من أجل دراسة المرض العقلى أن نقوم بدراسة الأسرة فالمفاهيم التى من قبيل الجنون والمرض هى مفاهيم نسبية من الناحية

الاجتماعية والجنون يمكن فى رأيه أن يكون عملية شفائية طبيعية [١٥]
عموماً فإن آراء لانج هذه لا ينفرد بها وحده فهناك بعض الأطباء
النفسيين الذين يشاركونه هذه الآراء ، فمثلاً نجد أن زاس Szasz وهو
من أنصار حركة مناهضة الطب النفسى يشير إلى أن الأطباء النفسيين
هم سجانون أكثر منهم معالجين ، فهم يتركون أنفسهم ليصبحوا
أدوات فى يد سلطات الضبط الاجتماعى وهم لا يدركون أنه ليست
لديهم خلفيات طبية مناسبة للزعم بأن الفصام هو مرض مثل الحصبة
أو الجلطة الدموية ، فليست هناك أعراض متفق عليها للفصام أو
تشخيصات متفق عليها أو أى شكل محدد للعلاج ، وعموماً فإن الكثير
من كتابات زاس كتابات قانونية أكثر منها طبية وهو فرويدى الطابع
والمزاج لكنه لم ينل حظاً من الشهرة مثل الذى ناله لانج [١٦] .
بالإضافة إلى النظرتين السابقتين : النظرة المؤكدة على الناحية
الإنسانية والرعاية الاجتماعية والنظرة المضادة للطب النفسى بشكل
عام ، هناك نظرة أو اتجاه آخر يبحث عن الفروق والاختلافات
الحضارية والثقافية بين المجتمعات المختلفة فى شكل ومحتوى المرض
العقلى ، وذلك بهدف الاستفادة من الخلفية الاجتماعية والحضارية
التى يعيش فيها المريض فى تشخيص مرضه ، ومن ثم علاجه ، فقد
ظهر من دراسات عديدة وجود فروق واضحة فى الإدراكات الهذائية
لدى مرضى البارانويا فى مستشفيات أمريكية خاصة ومستشفيات

أخرى فى جنوب إيطاليا ، ففى الهذاءات الأمريكية هناك نزعة قوية نحو التجريد والتعميم ، وعناصر وأشخاص هذه الهذاءات تشتمل بالإضافة إلى بعض الأشخاص المحددين على بعض الوحدات الاجتماعية المجردة مثل « الشيوعيين » ووكالات الإعلان ، النظر إلى المستشفى كمؤسسة عقابية موحدة ، وهذه النزعة للتفكير فى الأعداء من خلال مفاهيم أيديولوچية أو مفاهيم تتعلق بمؤسسات معينة هى أمر نادر تماماً فى هذاءات المرضى الإيطاليين فى الجنوب ، فهؤلاء المرضى رغم إظهارهم أدلة واضحة على الإسقاط والتفكك يتمركزون غالباً بشكل كامل حول أشخاص محددين ووقائع داخل السياق المباشر المحيط بالمريض والخاص بالأسرة والجيران ، إن نقص العمليات العقلية المجردة والميل إلى التحديد والتخصيص فى تفكير مرضى جنوب إيطاليا يعكس دون شك حقيقة أنه فى موقعهم الثقافى والحضارى تكون عضوية الجماعة الأولية (الأسرة) هى فقط التى تتصف بالمعنى من الناحية الاجتماعية ، بينما بالنسبة للأمريكيين من الطبقة الوسطى فإن المؤسسات الثانوية بالإضافة إلى ما تقوم به وسائل الإعلام بشكل مكثف هى صاحبة الأثر الحاسم فى تشكيل إحساس الفرد بهويته وذاتيته ، والدراسات تشير بشكل عام إلى أن هناك علاقة وثيقة بين محتوى التفكير الفصامى ، وما به من هذاءات وأفكار مسيطرة ، وبين المواقف الاجتماعية الواقعية التى ينغمس فيها الفرد فعلاً (١٧) .

إن معظم الاضطرابات الرئيسية التى نجدها فى المجتمعات البيروقراطية الصناعية موجودة أيضاً فى الحضارات البدائية ، بل الواقع أن بعض مجموعات الأعراض التى اكتشفت فى المجتمعات التى هى أقل من مستواها من الناحية التكنولوچية لا نظير لها فى مجتمعاتنا ، وقد كان مرض الأموك Amok ومرض الويندیجو Windi-go أكثر هذه الأمراض حظاً من الدراسة المستفيضة ، أما الأموك فإنه نوع من المرض العقلى نجده فى مجتمعات الملايو والفلبين وأجزاء مختلفة من أفريقيا ، وهذا الاضطراب يبدأ بفترات طويلة من الاكتئاب والانسحاب ، ولكنه يتطور بعد ذلك إلى مرحلة أكثر خطورة ، وذلك أن الشخص المصاب به تتملكه فجأة وبغير سبب ظاهر نزعات قاتلة لا يملك السيطرة عليها ، تراه وقد اختطف خنجراً يطلق صرخات وحشية ويطعن كل شيء أو كل شخص تقع عليه عينه [١٨] ، وقد اهتم الكاتب النمساوى الشهير ستيفان زفايج بتصوير حالة الهياج والاضطراب العقلى التى تحدث لمرضى الأموك فى رواية معروفة له باسم « أموك » ، أما الويندیجو فهو مرض يشاهد بين سكان كندا من الاسكيمو ويبدأ بفترات طويلة من الاكتئاب ، وينتهى المريض إلى الإيمان بأنه تمتلكه روح « الويندیجو » الذى هو مارد من الثلج له قوى خارقة للطبيعة يظن أنه يفترس البشر ، والأشخاص الذين تتملكهم روح الويندیجو يخشون أن يتحولوا هم كذلك إلى آكلى لحوم بشر ،

ولذلك فإنهم يعانون من الأرق وفقدان الشهية ومشاعر الانعزال ، ولكن بعضهم مع ذلك قد يصل بهم الاضطراب إلى قتل بعض أفراد أسرهم أو أكل لحمه حياً (١٩) .

عموماً فإن النموذج الشائع الآن فى التعامل مع المرض العقلى هو النموذج الطبى ، وهو نموذج يعانى فى مجال الأمراض النفسية والعقلية الكثير من الصعوبات الخاصة بضعف ثبات عمليات التشخيص ويتمثل ذلك فى انخفاض الاتفاق بين الأطباء على تشخيص مريض معين بتشخيص واحد متفق عليه ، وهى مشكلة يحاول العلماء حلها بأساليب عديدة ليس هذا مجال تفصيلها ، عموماً فإنه من المعتاد تقسيم الأمراض العقلية إلى ذهان وظيفى وذهان عضوى ، والذهان هو عملية مرضية فى المخ قد تكون هناك أعطاب عضوية محددة مرتبطة بها (ذهان عضوى) أو قد لا تكون مثل هذه الأعطاب موجودة أو هى موجودة ولم تكتشف بعد (ذهان وظيفى) وهذا لا يستبعد إمكانية وجود أسباب عضوية وراء الذهان الوظيفى ، لكنها تكون غير معروفة ، ومن المعتاد أن يتم تقسيم الأمراض العقلية الوظيفية إلى ذهان Psych-osis وعصاب Neurosis ، ويكون العصابى مستبصراً بمرضه ، فجانب واحد من الشخصية يكون متضمناً فى المرض ، بينما تظل جوانب أخرى سليمة لا تمس بعكس الذهانى ، ويمكن للعصابى أيضاً أن يميز بين خبراته الذاتية والواقع ، كما أنه لا يقوم ببناء بيئة زائفة

تقوم على أساس إدراكاته الخاطئة للأشياء ، أما الذهانى فهو يفتقد الاستبصار كما يكون لديه اضطراب كبير فى الدوافع الأساسية ، وكذلك فى مدى قدرته على المحافظة على نفسه بعيداً عن مصادر الخطر كما أنه لا يكون قادراً على القيام بتوافقات اجتماعية معقولة (٢٠) ، وفى الواقع يتفق العلماء إلى حد كبير على بعض الفروق الأساسية بين السلوك العصابى والسلوك الذهانى (٢١) والتى يوضحها الجدول التالى :

الفروق الأساسية بين السلوك العصابى والسلوك الذهانى

العصابى	الذهانى
١ ـ يكون على صلة بالواقع ولكنه قد يكون غير قادر على مواجهة مشكلات الحياة اليومية .	١ ـ يفقد الاتصال بالواقع ، ولا يستطيع عموماً أن يواجه متطلبات البيئة .
٢ ـ ليست هناك تغيرات جوهرية فى شخصيته .	٢ ـ قد تظهر تغيرات جوهرية فى شخصيته .
٣ ـ لا يظهر المريض هلاوس أو هذاءات .	٣ ـ قد تكثر الهلاوس والهذاءات لدى المريض .
٤ ـ يكون متوجهاً ومتبصراً فى بيئته .	٤ ـ قد يفقد توجهه وتبصره بالزمان والمكان والأشخاص .
٥ ـ عادة ما يفهم طبيعة ودلالات سلوكه .	٥ ـ غالباً لا يفهم طبيعة سلوكه الخاص ولا دلالاته .
٦ ـ غالباً ما يقوم العلاج على أساس العلاج النفسى أو تعديل السلوك .	٦ ـ غالباً ما يتطلب العلاج استخدام العقاقير والأدوية الطبية بالإضافة إلى العلاج النفسى أو تعديل السلوك .
٧ ـ نادراً ما يتطلب الاحتجاز من أجل الرعاية بالمستشفى .	٧ ـ غالباً ما يتطلب الاحتجاز فى مؤسسات علاجية .

وعموماً يعد محك الاستبصار Insight بالحالة هو المحك الحاسم فى التفرقة بين العصابى والذهانى ، ولكن فى بعض الحالات تكون هذه المحكات غير دقيقة ، ففى حالة الهستيريا مثلاً ، وهى عصاب نمطى يمكن للمرء أن يجد بعض الهستيريين الذين يعانون من اضطرابات كبيرة فى الشخصية ، ويكونون غير قادرين على العمل ويعيشون فى عالم من التهويم وأحلام اليقظة ويقومون بمحاولات انتحارية ، وفى مقابل ذلك قد يجد المرء بعض المرضى الذين يعانون من الاكتئاب الحاد ، لكنهم يعرفون أنهم مرضى ويبحثون عن العلاج ، وقد يجد المرء كذلك بعض الفصاميين الذين لا يمنعهم مرضهم من العمل وكسب قوتهم بأنفسهم ، إن حالات القلق الشديدة وحالات الهستيريا يمكن أن تعتبر تنويعات من ردود الفعل النفسية التى تحدثها حالات المشقة والاجهاد النفسى Stress وتحددها عوامل الشخصية والثقافة والبيئة ، وأحياناً ما تؤدى الصدمات النفسية الحادة والمزمنة إلى ظهور حالة نفسية مرضية خاصة لدى الشخصية الهشة أو ذات القابلية الشديدة للمرض ، وهذه الحالة يمكن أن تكون حالة قلق مرضى مزمن أو حدوث اضطراب فى نمو الشخصية يجعل الأفكار الشبيهة بالهذاءات ممكنة الحدوث فى النهاية ، وخلال نمو الشخصية فإن السمات المرضية الموجودة تعمل على خلق صعوبات ومشكلات اجتماعية وشخصية

مستمرة وتجعل الشخص يبالغ فى تقييم بعض الأفكار بحيث تتحول فى النهاية إلى هذاءات (٢٢) .

عموماً تؤكد هذه الدراسة أن بعض الأدباء المبدعين فى تاريخ الإبداع الأدبى العالمى كانوا على وعى كبير بهذه العمليات والديناميات ، وقد استطاعوا أن يرصدوا بعمق وذكاء شديدين تطور ومآل Prognosis وخصائص الأمراض العقلية التى عانت منها بعض الشخصيات الأدبية ، لكن قبل أن نتحدث عن بعض هذه الأعمال بالتفصيل يهمنا أن نوضح للقارىء كيف حدث خلال تطور الفكر الإنسانى ذلك الربط الخاص بين الإبداع والمرض العقلى ، وكيف تمثل هذا الربط بصفة خاصة فى مجال الأدب .

الفصـل الثـانى

المـرض العقلى : الخيـال والأحلام

كانت الأمراض العقلية التى أطلق عليها اسم الجنون من الموضوعات المعروفة بشكل مستمر فى الأدب الغربى ، وكذلك الأدب الشرقى منذ بدايتهما حتى العصر الحديث ، وقد تخيل الإغريق الإلهة ديونوسوس فى صورة « المتسبب فى الجنون » Backo و« المخلص من الجنون » Lysios فى نفس الوقت (٢٣) ، وتشير الأدلة أكثر من ذلك إلى أن الإنسان قد انشغل كثيراً بالأشكال المتطرفة من الخبرة العقلية والوجدانية قبل أن يسجلها فى أشكال أدبية بوقت طويل ، فالأساطير والحكايات الخرافية التى ظهرت فى أعمال هوميروس ، وفى « التوراة » ، وفى دراما الإغريق القدماء تشتمل على أشكال رمزية أولية للهذاءات ومظاهر الهوس والأشكال الأخرى الغريبة من التفكير والسلوك ، وتعتقد ليليان فيدر L. Feder فى كتابها « الجنون فى الأدب » Madness in Literature إن التفسيرات الأدبية للجنون تعكس وتتحرى أيضاً الافتراضات والتصورات الطبية والثقافية والسياسية والدينية والسيكووچية بالعصر الذى تظهر فيه ، كما تقوم هذه التفسيرات والتصورات أيضاً باستكشاف العمليات الخاصة بالتحويلات الرمزية التى تحدث نتيجة لحدوث هذه المظاهر الغريبة من السلوك وتحاول

الكشف أيضاً عن عواقبه أو مترتباته فى عقول وسلوكيات الأفراد والجماعات ، فمنذ الأشكال المبكرة الموجودة من الأساطير إلى الأشكال الأكثر حداثة من الاعترافات والروايات والأعمال الشعرية والدرامية قامت الأوصاف والتفسيرات المطروحة للجنون بالنقل والتعبير فى أشكال رمزية عن انشغالات الإنسان بنشاطه العقلى الخاص ، وكذلك اهتمامه الكبير بخبراته النفسية الخاصة ، ومعالجة الجنون فى الأدب تعكس تناقض الإنسان الوجدانى تجاه العقل ذاته ، فالعقل الذى يكون محيراً وغريباً ومربكاً من خلال تجلياته الغريبة الشاذة هو عقل مألوف ومعروف أيضاً وهو يشتمل كذلك على جوانب جيدة وجوانب سيئة ، جوانب تسحر الألباب ، وجوانب تنفر العقل والوجدان وتتكون أساساً من بنية الحلم والتهويم والمخاوف غير المنطقية والرغبات الغريبة التى يتم فى العادة اخفاؤها عن العالم الخارجى وعن الذات الواعية ، إن التمثيلات الأدبية المتكررة للجنون تكوّن تاريخاً من الاستكشاف للعقل فى علاقته بذاته وبالآخرين وبالمؤسسات الاجتماعية والسياسية الموجودة ، فالمجنون مثله مثل أى شخص لا يوجد بمفرده فهو يؤثر ويتأثر بالمحيطين به ، وهو يجسد ويحول بأشكال رمزية قيم وطموحات أسرية أو قبلية ومجتمعية حتى لو تخلى أو أنكر هو هذه القيم والطموحات ، كما يحدث فعلاً أثناء حالات هذاءاته وقسوته وعنفه وصراعاته الداخلية (٢٤) ، وكما سبقت الإشارة فقد تم النظر إلى

الجنون فى المجتمعات الإغريقية ، وكذلك فى الدراما الإغريقية باعتباره ظاهرة مقدسة ترتبط بالشعر والنبوءة ، لكن هذه المجتمعات كانت تنظر أيضاً وفى نفس الوقت إلى الجنون باعتباره مقدساً ، وقد انعكست هذه النظرة المتناقضة فى الدراما التى أصبحت تنظر للجنون باعتباره مقدساً ـ وباعتباره مرضاً عقلياً أيضاً ، وقد ظهر ذلك بشكل واضح فى عديد من محاورات أفلاطون مثل فايدروس والمأدبة والعديد أيضاً من كتابات يوربيديس وسوفوكليس وغيرهما ، إن تعبيرات الأدباء عن الحالات النفسية عكست ملاحظات دقيقة فى حالات كثيرة قام بها هؤلاء الأدباء لأعراض عصابية وذهانية ولمظاهر هوس ووساوس وقلق وبارانويا وهلاوس انعكس فى صراعات الشخصيات ومظاهر تفكيرها وسلوكياتها المختلفة ، هل كان ذلك بسبب اقتراب ظاهرة الجنون من ظاهرة الإبداع الأدبى ؟ هل كان ذلك لأن الجنون تتمثل فيه كثيراً عمليات حرية التفكير وانطلاقه وجموح العقل وغيابه وفيضان الخيال وحضوره التى يطمح للوصول إليها العديد من الأدباء ؟ هل لأن المجنون كان يبدو فى حالة حلم دائم ؟ وهى حالة يتوق الأديب فى كثير من الأحيان إلى عبور تخومها ليتزود منها بمصادر هامة فى عمليات إبداعه كما تشير اعترافات كثير من الأدباء والفنانين ؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها تتطلب منا أن نبحث أولاً فى الجذور والأصول التاريخية التى نجم عنها ذلك الربط بين الجنون أو المرض العقلى أو الاضطراب

العقلى إذا شئنا الدقة فى استخدام المصطلح ـ وبين الإبداع الفنى عامة والإبداع الأدبى بوجه خاص .

لقد ارتبط الإبداع الأدبى عبر فترة طويلة من التاريخ وربما حتى الآن فى أذهان الكثيرين بالسلوك اللاعقلانى Irrational ، والسلوك اللاعقلانى لا يتضمن فقط سلوك المرضى العقليين ، بل يتضمن أيضاً أى سلوك مضاد ومناقض ، مثل ذلك السلوك الذى يصدر من السكارى والمجرمين والأطفال المتوحشين والمتهوسين الدينيين والمعتوهين والمجانين ، ومن بين هذه الفئات احتل المجنون مكاناً متميزاً وموقعاً مركزياً ، ومقولة الجنون بالطبع هى مقولة قديمة التفت حولها تقاليد تراثية ثقافية بعيدة ومتراكمة ، وحوالى القرن السابع عشر كانت الصورة الاجتماعية للمجنون شبه مستقرة وإلى حد كبير ذات طابع نمطى جامد ، وهى تشابه إلى حد كبير الصورة النمطية القديمة للمجنون ، وقد لجأ الناس إلى استخدام مجموعة من الصور والتلميحات والإشارات والخصائص الوصفية والشارحة للمجنون وسلوكه وقد انعكس كل ذلك فى الأدب ، فالمجنون كان عادة يرتدى على رأسه تاجاً من القش وملابسه ممزقة وجسده شبه عار ولعابه يسيل وهذيانه مستمر ، وعيونه زائغة ومحدقة وحركاته متناقضة ومخيفة فى حالات كثيرة ، ورغم هذا التمثيل الوصفى المميز فإن الاستخدام الفعلى لمصطلح « الجنون » كوصف كان مختلفاً بشكل غريب حيث امتد

المصطلح ليشمل كافة الجوانب اللاعقلانية من السلوك والتى لم يكن الجنون باعتباره مرضاً عقلياً يقف وراء الكثير من هذه الجوانب ، لكن عموماً ظل هذا المصطلح يوحى بحالة أكثر اتساعاً من العقل غير المنظم ، لقد كان هذا المصطلح طيعاً فضفاضاً ، بحيث تم استخدامه ليعنى العديد من المعانى الواسعة والمجازية ، وقد كان ربما لهذا السبب أداة أساسية مستمرة فى التعبير البلاغى والمجازى عن حالات التفسخ والانحطاط ، وقد كانت هذه هى الخلفية التى ظهر فى مواجهتها المصطلح الحديث الخاص وهو الاضطراب العقلى Mental Disorder ، لكن الاستخدامات الأولى للمصطلح الحديث كانت بطيئة وشاحبة ، وعبر السنوات التى أدرك فيها مصطلح الجنون وتم تمثله فى بعض الحالات المرضية المتفرقة القابلة للعلاج فى علم النفس الطبى كانت الإشارات والاحالات إليه لا تقوم على أساس طبى ، واستمر مصطلح « الجنون » يمثل أنواعاً مختلفة وتجليات عديدة للسلوك اللاعقلانى ، ومن ثم ظل هناك تفاعل وتداخل بين المعانى الخاصة بالجنون باعتباره يشكل نوعاً معيناً من المرض العقلى ، وبين الإطار المعرفى المميز المرتبط بالسلوك اللاعقلانى (٢٥) ، وربما كان ذلك هو أحد الأسباب الكبيرة التى وقفت وراء عمليات الربط بين سلوك المبدع الغريب الشاذ فى بعض الأحيان وسلوك المجنون الغريب الشاذ فى معظم الأحيان ، إن المرض العقلى كما يشير « ميشيل فوكو » قد تكوّن من كل ما قيل حوله ومن كل

التعبيرات التى وصفته وقامت بتصنيفه وتسميته وفسرته وتعقبت تطوره وأشارت إلى ارتباطاته المخالفة وحكمت عليه وربما أعطته حق الكلام بصياغتها باسمه خطابات يمكن أن تؤخذ على أنها خاصة به ، ومجموعة التعبيرات هذه بعيدة تماماً عن الإشارة إلى موضوع واحد خاص ومتبلور بشكل كامل ، فالموضوع الذى يعرض علينا وكذلك متعلقاته من خلال تعبيرات طبية من القرنين السابع عشر والثامن عشر لا يتطابق مع الموضوع الذى ظهر فى ذلك الحين فى التوصيفات القانونية أن نشاطات رجال البوليس ، ويماثل ذلك أن كل موضوعات الخطابات النفسية المرضية قد تم تعديلها منذ بينيل أو اسكيرول حتى بلويلر ، إنه ليس نفس المرض الذى يدور حوله الاهتمام فى كل حالة من هذه الحالات ، إننا لا نتعامل مع نفس المجنون فى كل حالة [٢٦] لقد كانت أولى المحاولات المعروفة للتمييز بين المرضى العقليين (المجانين) ، وبين الذين يعانون من ضعف العقل (البلهاء) هى تلك التى قام بها چون لوك فى كتابه « مقال حول الفهم الإنسانى » ، حيث قام بالتمييز بين ضعيف العقل أو الأبله Idiot وبين المجنون Mad or Insane فالأبله محروم من العقل ومن الاستخدام الناضج للملكات العقلية بينما المجنون مضطرب ، لكن قدراته مازالت نشطة ، إن المجانين فى رأى لوك يبدو أنهم يعانون نقيض ما يعانى منه البلهاء ، « لأنهم لا يبدون لى قد فقدوا قدراتهم على الاستدلال ، ولكنهم يقومون بالربط بين الأفكار

بشكل خاطىء ، إنهم يضلون طريقهم إلى الحقيقة ويخطئون مثل البشر الذين يدافعون عن الحق استناداً إلى مبادىء خاطئة (٢٧) إن مقولة تفكك الترابط هذه التى استند إليها لوك فى تحديده لطبيعة عقل المجنون هى مقولة جوهرية فى تفسيره للسلوك المضطرب وسوف تكتسب هذه المقولة أهميتها الكبيرة بعد ذلك حين يستخدمها بلويلر فى تفسير سلوك مرضى الفصام ، وحين يستخدمها فرويد كمفهوم محورى يعمل من خلاله فى استخدامه لمفاهيم اللاشعور والميكانزمات والتداعى الحر Free Association كأسلوب علاجى ، ولهذا المفهوم صلته الكبيرة بالأحلام ، وكذلك بالاتجاه السريالى فى الفن وسنوضح ذلك فى حينه ، لقد كان الجنون فى رأى لوك هو « نقيض العقل » ، وهو يكون كذلك عندما يكون انطباعات زائفة أو ادراكاً زائفاً يأتى من العالم الخارجى ويخدع الحواس وينقل معلومات خاطئة حول العالم الخارجى إلى العقل ، ومن ثم تحدث أخطاء فى نظام وتناسب عمليات الترابطات والتركيبات العقلية بين الأفكار ، لقد كانت الترابطية الشائعة فى القرن التاسع عشر متأثرة بأفكار لوك وهارتلى ، وقد أعطت دماء جديدة ومحتوى جديداً للتصورات السابقة عن الجنون باعتباره هذياناً ، وقامت بتدعيم عمليات وصف الأخطاء فى الاضطرابات العقلية ، لقد تمسك لوك بأن المعرفة تتكون من الأفكار البسيطة غير القابلة للتحليل إلى أفكار أخرى ، وكذلك من الأفكار المركبة والمتكونة من أفكار بسيطة

ترتبط فى سلاسل زمنية متتابعة أو تركيبات متزامنة متآنية ، ومن خلال هذا الطرح وضع لوك المذهب المركزى للترابطية ، وقد قام هيوم بتعديلات بعد ذلك لأفكار لوك وبيركلى التى لها جذورها أيضاً فى أفكار أرسطو ، فالترابط بين الأفكار كما يقول هيوم يرجع إلى التشابه أو التقارب الزمانى أو المكانى أو وجود علاقة خاصة بين الأفكار تتعلق بالسبب والنتيجة [٢٨] لقد قامت الأفكار الترابطية الخاصة بچون لوك وبيركلى وهيوم وهارتلى وبين وچيمس ميل وچون ستيوارت ميل بالتأثير على بلورة علم النفس فى القرن التاسع عشر ، وساعدت كذلك على ظهور المدرسة السلوكية فى بدايات القرن العشرين ، لكن ما له أهمية بالنسبة لنا فى هذه الدراسة هو أنها قد ساهمت إلى حد كبير فى عمليات تفسير المرض العقلى كما أنها قد وجهت الاهتمام إلى العلاقة الوثيقة بين الأحلام حيث تظهر عملية تفكك الصور بشكل واضح وبين الجنون حيث تظهر عملية تفكك الأفكار بشكل واضح .

إن أخطاء الجنون كان يتم تمثيلها منذ زمن طويل بالمظاهر اللاعقلانية للأحلام ، هذه الأخطاء الليلية التى يعانى منها الأفراد أثناء النوم ، والهذيان يمثل بشكل عام حلم الأشخاص المستيقظين ، وهذه الحالة من شبه النوم أو شبه اللاشعورية هى ما قامت على أساسها الوسائل العلاجية التى تقوم على عمليات الإيقاظ من أجل إعادة المريض الكاملة للشواهد والمثيرات الحسية المناسبة ، وكما لاحظ

« ميشيل فوكو » فإن « التدخل بالإيقاظ » كان يمثل واحداً من أكثر الأشكال ثباتاً بين أساليب علاج الجنون ، وخلال السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر كانت هناك وسائل عديدة متاحة فى الدراسات والبحوث الطبية من أجل إيقاظ المجنون أو كما عبر عن ذلك كونولى عام ١٨٥٠ من أجل إجبار الحواس المتهورة والخاطئة عندما تحطم حدودها على أن تعود إلى نطاقها المحدد ، وإيقاظ الحواس كان يقصد منه إعادة الصواب للعقل بواسطة استعادة اتصاله الحسى القوى مع العالم الخارجى ، ومن ثم نفى أو إبعاد الأحكام الفوضوية الحرة للخيال ، إن العقل يمكن أن يخطىء أو يهيم كما يقول بعض أطباء العقل المتأثرين بأفكار ومصطلحات جون لوك بسبب نقص فى الحواس إو الإعاقة أو الإنسداد الذى يحدث فى الممر الذى تصل بواسطته الانطباعات الحسية إلى العقل ، وعندما يحدث هذا فإن العالم الخارجى لا يتم طبعه بشكل جيد على العقل ، فالنقص فى صحة الحواس يجعل العقل يخلط الحقيقة بالوهم ، وقد أرجع الدكتور توماس أرنولد متفقاً مع العديد من معاصريه فى القرن الثامن عشر الفوضى التى تحدث اضطراباً كبيراً فى الخبرة الحسية أرجعها إلى الخيال المضطرب Terribile Imagination ووصف الدرجة العالية من الهذيان التى يكون فيها خيال المريض مشتملاً على صور شديدة الحيوية مشهودة بشكل دائم باعتبارها قد حدثت نتيجة للانطباعات التى تقدمها الموضوعات

الخارجية للحواس ، وعدم ثقة أرنولد فى الخيال كانت خاصية مميزة وعامة ، وقد تساءل فيما يتعلق بالصورة المثالية للشاعر ، ماذا يمكن أن يكون حقاً أقرب إلى الجنون من ذلك الشخص العبقرى أثناء عملية الإبداع الشعرى ؟ وأراد أن يدلل على ذلك فأورد المقطوعة المعروفة عن الخيال من مسرحية حلم ليلة صيف « لشكسبير » .

« العشاق والمجانين لديهم هذه العقول الهائجة ، وكذلك المخيلات القوية التى تتفهم أكثر مما يستطيع العقل البارد أن يفهم ، المجنون والعاشق والشاعر هم أصحاب الخيال الأكثر تأثيراً ، يرى المرء منهم شياطين أكثر مما يحتويه الجحيم الشاسع ، فالمجنون والعاشق وهما فى حالة حمى يريان جمال هيلين فى جبين مصرى بينما عين الشاعر التى تدور فى هياج مرهف ترنو من السماء إلى الأرض ومن الأرض إلى السماء ، وكما تحلق الأجسام الخيالية فإن تهويمات الأشياء المجهولة تحولها ريشة الشاعر إلى أشكال وتمنح مظاهر العدم الهوائية موضعاً ومسكناً واسماً ، وهذه الحيل ذات صفات خيالية جامحة قوية » .

وعين عقل الشاعر التى « تدور فى هياج مرهف مشكلةً مظاهر العدم الهوائية » كانت من وجهة نظر أرنولد ـ كما يقول دوناللى ـ هى الشر تماماً الكامن فى الهذيان ، فالخيال الذى يتشكل فى هذه المشاهد عند

أطراف المعقولية كمجموعة من العمليات المخادعة يتناقض مع الجدال الدائم حول ضرورة الإدراك السليم ، « ففى لحظات الجنون يستبد الخيال » ، وفى صورة مألوفة من تلك الفترة يقود الخيال جيش الأفكار الزائفة ، وهذا الرأى له جذوره العميقة المتمثلة فى عدم الثقة فى الخيال ، وفى الحماس وحمية الانفعالات ، وقد شاعت عملية عدم الثقة هذه فى الفترة الكلاسيكية من الفن ، وقد تبلورت هذه المقابلة بين الخيال الذى هو غير مرغوب ومضاد للمنطق والعقل وبين الإدراك الحسى الذى هو يجب أن يكون بعيداً عن التطرف والفوضى التى تنجم عن الخيال ، تبلورت فى المساواة بين الهذيان والحلم ، فالحلم حالة لا توجد بها خبرة حسية واضحة متاحة حيث تكون الحواس مغلقة ، ومن ثم لايوجد شىء يمكن أن يصحح صناعة الأخطاء أو الخداعات الإدراكية وتطايرات الأوهام التى يقوم بها الحلم ، إن الحلم هو جنون عابر نشفى منه عندما نستيقظ وقد حدد « بنيامين راش » الوقائع الجسمية التى تحدث أثناء حلم النوم على أنها تشتمل على نفس الحالات الجسمية الأساسية فى حالة الجنون ، فالحلم كما تخيل « راش » غالباً ما يحدث بواسطة نشاط مرضى أو غير منتظم فى الأوعية الدموية فى المخ ، ومن ثم فهو عادة ما تصاحبه نفس سلسلة الأخطاء أو نفس عدم التماسك فى التفكير الذى يحدث أثناء الهذيان ، فالجنون والحلم تم اعتبارهما هنا على أنهما موضوع واحد [٢٩] هذه الوجهة

من النظر التى ربطت بين الأحلام والأمراض النفسية والعقلية نجد صداها الواضح بعد ذلك لدى فرويد خاصة طريقته فى تفسير الأحلام وعلاج المرضى من خلال طريقة التداعى الحر ، ونجدها أيضاً لدى يونج فى طريقته القائمة على سلاسل الأحلام ، ولدى ريفرز أيضاً الذى رأى فى الأحلام محاولات للحل أثناء النوم للصراعات التى تحدث اضطرابات فى حياة اليقظة ، وهى نفس وجهة نظر فرويد الذى رأى فى الحلم حارساً للنوم ووسيلة لحل الصراعات ، بينما رأى يونج فى الأحلام وسيلة لاستشراف المستقبل وتوقع ما يحدث فيه ، ومن ثم الاستعداد له ، يقول ريفرز إن العديد من أشكال الأحلام هى اشباعات بسيطة للرغبة فى شكل رمزى يشبع مستوى العقل التى يكون نشطاً أثناء درجة النوم الذى يحدث فيها الحلم ، وهكذا يمكننا أن ننظر إلى الشلل الهستيرى أو البكم الهستيرى باعتبارهما اشباعاً غير جيد وغير فعال لرغبة تحدث وتتكرر بحيث يعمل هذا الشلل على استبعاد موضوع الصراع من ساحة الصراع وهو نفس ما يفعله الحلم ، أما الكوابيس والأحلام المؤلمة فهى فشل فى حل الصراع الذى يقوم حوله الكابوس أو الحلم ، ويشير ريفرز كذلك إلى أن أهم الملامح العامة للميثولوچيا المبكرة القديمة هى تلك النزعة نحو تشخيص Personification الأشياء الطبيعية والنظر إلى موضوعات مثل التلال والأنهار والأشجار باعتبارها ذات خصائص إنسانية بفعل قوة الكلام ، فالحيوانات التى

تتحدث صفة مشتركة فى الأساطير والأحلام ، ومن ملامح التشابه الأخرى بين الأسطورة والحلم أو غير ذلك من نواتج العقل البدائى هو الطبيعة التركيبية التوليفية لموضوعاتهما ، فواحد من أكثر الخبرات شيوعاً فى الحلم هو ظهور صورة مركبة لشخص ما ، ويمكن داخل هذه الصورة أن نميز بين شخصيتين مختلفتين أو أكثر ، ومثل هذه التركيبات موجودة فى الأساطير والمعتقدات المبكرة ، فهناك مثل هذه المخلوقات المركبة (رأس حيوان وجسم إنسان أو العكس) ، وهى تشيع فى الأساطير القديمة والأحلام وهذيانات المرضى (٣٠) إن الأحلام تحطم كل قوانين السببية ، كل منطق الزمان والمكان ، وكذلك قوانين الفكر المنطقى ، وفيها تعمل الصور الخيالية بشكل مختلف عن الحالة أثناء التفكير اللفظى العقلانى ، إنها تكون أقل تحليلية ويكون الانفصال بين الذات والموضوع أقل . ويكون هناك قدر كبير من المشاركة ، وفى حالات الاحلام شديدة الحيوية قد يعتقد الأفراد أن وقائع الحلم سوف تستمر أثناء حياة اليقظة أيضاً (٣١) إن الحلم هو شكل معقد من التداعى الحر المستمر يكتسب فيه التدفق الحر للفانتازيا : الواقعية المادية للبيئة . لقد عرى فرويد آليه هذا التداعى الحر الأكثر تعقيداً والخاص بالحلم ، واعتمدت السوريالية فى تقنيتها على هذا التداعى الحر ، وكانت تأمل بذلك أن تحقق نتاجاً فنياً عفوياً (٣٢)

إن موضوع التداعى الحر والترابطات المفككة والمنطلقة كظاهرة وكأسلوب للدراسة والعلاج هو موضوع مشترك فى دراسات الأحلام ودراسات المرض العقلى ، وفى عديد من الاتجاهات الفنية المعاصرة ، وبصفة خاصة السريالية ، إن العقل ارتبط دائماً عبر التاريخ بالمنطق والنور والوضوح والفهم والنهار والطمأنينة ، بينما ارتبط الجنون ، وكذلك الأحلام بالفوضى والظلام والغموض والليل وعدم القابلية للفهم والخوف ، ومن ثم فإن معادلة الحلم بالجنون ومحاولة الربط بينهما قد أوحت بأمل معين فى الشفاء من خلال « الإيقاظ » أى فى الاختفاء المفاجىء والتخفف من الأعراض مثلما يؤدى النوم إلى الإيقاظ ، وقد اقترح أرنولد أنه بالضبط مثلما تستمر أحلام الأطفال برهة من الزمن بعد أن يستيقظوا من النوم بشكل واضح ، حيث أن حواسهم تنتبه بصعوبة ، كما أنهم يظلون فى حالة انجذاب نسبية للصور المثالية الجميلة التى تكون موجودة أثناء النوم ، فكذلك يمكن أن يقوم إيقاظ حواس المجنون بتشتيت وإبعاد الأفكار المتعلقة بجنونه الشبيه بالحلم [٣٣] ، ونتيجة هذا الربط بين الأحلام والجنون استخدمت أساليب عنيفة فى معالجة المرضى بالصدمات على أمل إيقاظهم أو افاقتهم من أحلامهم ومن ثم علاجهم ، لقد بذلت محاولات كثيرة من أجل الإيقاظ من النوم ، وتوقع المعالجون أنها ستعمل على إيقاظ الحواس وعودة العقل إلى حالته الطبيعية ، وقد كانت الصدمة الكهربائية وغيرها

واحدة فقط من الوسائل المتوافرة فى يد الأطباء لعلاج الخداعات الإدراكية حتى لدى الأطباء ذوى النزعة الإنسانية ، فقد أكد بينل أهمية المحاولات المتكررة والمعادة لمواجهة الهلاوس ، وقد استند على رأى مونتانى الطبيعى القائل بأن الرؤى والسحر هى بشكل عام أمثلة على قوة الخيال « بالنسبة للعقول المظلمة التى يمتلكها الدهماء » ، وقد نقل بينل هذه الملحوظة مباشرة على المجنون قائلاً : « هذه الملحوظة الحكيمة ، سوف تنطبق أكبر بشكل خاص على الخداعات الإدراكية الخيالية وعلى شكوك الاكتئابيين السوداويين ومخاوفهم التى لا أساس لها ، وانطباعات من هذا النوع تكمن جذورها فى مزاج الشخص وتغذيها عاداته ، وهى انطباعات تجعل عملية إزالتها واستبعادها شديدة الصعوبة ، كيف يمكننا أن نقاوم تحيزات العقل المنقبض الذى يعتقد فى صحة وواقعية كل كائن خرافى يقوم بتكوينه ؟ » وفى مواجهة مثل هذه الخرافات والكائنات الخرافية كان العلاج مرة أخرى هو الصدمة ، كما قال كوكس عام ١٨٠٦ فإن الانطباعات القوية على الحواس قد تواجه فى مثل هذه الحالات ذلك الميل الخاص الموجود الخاص بالمشاعر المرضية ، فنحن يمكننا أن نعارض إحساساً من خلال إحساس آخر ، فالإحساس الواضح والمتميز يقوم بمواجهة الإحساس الآخر الذى يعوقه ، وسوف يخضع الإحساس السابق للإحساس اللاحق ويوقف سلسلة الشياطين الخيالية » ، إن المرحلة

الديكارتية للتفكير أو الإحساس النقى الواضح والمتميز تعنى خبرة حسية حية يمكن أن يكون لها تأثيرها القوى والمؤثر على العقل بدلاً من الأوهام والانفعالات المعوقة الخاصة بالجنون ، والأنواع المختلفة من العلاج التى تعتمد على إحداث الفزع والصدمة أو الرعب كانت تعتمد على هذا الشكل : إنها تقوم بإحداث ألم جسمى أو قلق زائد من أجل إعاقة الجنون وإيقافه ، ومن ثم تحاول أن تعطى الأفكار الواضحة المتميزة مجرى أو ممراً آخر تستطيع أن تجرى فيه [٣٤] . يهمنا فى هذا السياق أن نشير إلى ذلك الاختلاف الكبير بين النظرة السلبية التشاؤمية للأحلام فى أوروبا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وبين تلك النظرة الأكثر إيجابية وتفاؤلا للأحلام ودورها فى العلاج فى مصر القديمة ، لقد كان الأوروبيون فى العصور الحديثة يحاولون القضاء على الأحلام ، يوقظون الشخص من أحلامه ويربطون بين الأحلام والمرض العقلى ويحاولون من خلال تخليص الشخص من أحلامه بواسطة الصدمات شفاءه من مرضه العقلى ، أما المصريون القدماء ، وقبل ذلك بعشرات القرون فكانوا يجعلون الشخص يحلم ، ومن خلال أحلامه يبحثون عن وسائل شفائه ، وكان الحلم فى حد ذاته وسيلة شفائية ، وسيلة للتخفف من أعباء الحياة وهمومها التى تحاصر الإنسانية ، لم يكن الحلم ظاهرة سلبية أو ظاهرة هروبية ، بل كان ظاهرة إيجابية شفائية يستطيع الإنسان بعد مروره بخبرتها أن يعود

ويواصل الحياة بشكل أفضل ، وقد تمثلت الإجراءات الخاصة بالأحلام فى مصر القديمة فيما يسمى بعمليات الإختمار Incubation والتى كانت تعنى ممارسة النوم أو قضاء الليل بأى شكل فى منطقة مقدسة مثل قاعة المعبد على أمل تلقى رسالة مقدسة أو هبوط الوحى ويتعلق الأمر عادة بشفاء المرضى ، فالمرضى الذين كانوا ينجذبون إلى معبد مقدس من خلال شهرة إلهه باعتباره قادراً على شفاء المرض كان يستقبلهم كاهن هذا المعبد ، وكان يقوم بتحريك وتنشيط خيال هؤلاء المرضى والذين يكونون قابلين للإيحاء من خلال إحصاء وسرد معجزات الشفاء الماضية التى قام بها الإله ، وكذلك من خلال بعض الأدوية الناجحة ، وبعد تلاوة بعض الرقيات والتعاويذ السحرية المناسبة التى قد تساعد فى إحداث حالة استسلام وارتخاء فى العقل كان المريض ينصح بأن يحاول الدخول فى حالة الاختمار أو نوم المعبد Temple Sleep وأثناء الليل يأخذ الكاهن هيئة الإله ويظهر أمام المريض الذى إذا استيقظ نعطى له نصائح مبهمة ، وعند التأكد من نوم المريض فإن المريض يعطى تعليمات دقيقة عن العلاج الذى يجب أن يتبع ، وفى حالات أخرى تعطى إرشادات غامضة أثناء الحلم الذى يكون الشخص قد أغرى عليه بشكل مصطنع ، ثم تفسر هذه الإرشادات فيما بعد بواسطة الكاهن ، وفى بعض الحالات الانفعالية التى تستثيرها قدسية المكان والطقوس المؤثرة فإن حالة الحساسية الشديدة تستثار بشكل

جيد ، بحيث يكون المريض النفسى قادراً على رؤية وسماع والشعور بأشياء لا يستطيع أن يدركها فى الأوقات العادية ، وهذه الحالة ترجع إلى رهافة الحواس وتساعد على قبول الشخص للإيحاءات والتوجيهات نحو الشفاء ، ونستطيع أن نتخيل بسهولة كيف كانت تلك الليالى الطويلة الصامتة تشهد العديد من الرجال والنساء الذين يتألمون ويتأملون ويبتهلون فى هدوء لأمحوتب العظيم الذى تعلقت به آمالهم ويطيعون الحكمة المصرية الجميلة التى حفظتها لنا بردية آنى Ani « عندما تبتهل للإله ، قم بذلك فى هدوء ودونما تفاخر فى قدس أقداس الإله ، فالصخب هو أمر مقيت بالنسبة له ، قم بالصلاة له بقلب مملوء بالصمت والأسى ، فيه تختفى كل الكلمات ، ومن ثم فإنه سوف يستجيب لطلبك ، ويسمع لكل ما تقول ويقبل كل ما تتقدم به » ، لقد كانت تعليمات الشفاء تعطى خلال الأحلام الطبيعية أو تستحث بواسطة العقاقير والأعشاب الطبية المستحضرة ، ثم يتم تفسير هذه الأحلام بعد ذلك بواسطة الكهنة ، وقد طور هذه الأساليب العلاجية بواسطة الأحلام الكاهن امحتب طبيب الملك زوسر وإله الطب المصرى الذى اكتسب شهرة عالمية بعد ذلك ، وتحتوى البردية رقم ٣٢٢٩ فى اللوفر بباريس على وصفات طبية وتعاويذ للإجراءات الشفائية التى كانت تتم فى معابد الأحلام ، والذيوع المنتشر لإجراءات الاختمار بعد ذلك ، وأثناء ذلك فى مناطق عديدة من العالم القديم يشهد على قيمته فى

شفاء العديد من الأمراض النفسية ، بل وحتى الجسمية فقد كان يعتقد أن الروح تتحرر من قيود الجسد خلال النوم ، ومن ثم يسهل اتصالها مع الإله ، وتحت تأثير الإيحاء يمكن التخفيف من الكثير من الأمراض النفسية والجسمية (٣٥) .

وتدلنا ملحمة جلجامش كذلك على ذلك الو ى العميق الذى كان سائداً فى الأساطير السومرية وفى مملكتى أشور وبابل بالفعل الشفائى للأحلام ، فجلجامش يطالب الجبل أن يأتى لصديقه انكيدو بحلم مطمئن فيقول له « ياأيها الجبل ، يا موطن الآلهة ، ارسل حلماً لانكيدو ، ابعث إليه بحلم مطمئن » ، ويقول نينورتا آله الآبار والرى مخاطباً انليل ، إله الأرض والرياح والهواء ، « ثم أنى لم أفش سر الآلهة ، لقد عرفه الرجل الحكيم فى الحلم ، والآن أشر علينا بما نفعل به ؟ » (٣٦) . هذه التفصيلات التى قد يراها البعض خروجاً عن الموضوع نراها ضرورية وفى قلب الموضوع ، فالنظرة الأوروبية للحلم حتى بدايات القرن العشرين كانت تعتبره ظاهرة مرضية مرتبطة بالجنون وشبيهة بالهذيان ، أما فى الشرق القديم ، فكانت الأحلام ظاهرة شفائية تساعد على التخلص من الأمراض ، ومن ثم فقد قام العلاج على جعل المريض ينام ويحلم وليس من خلال الإيقاظ والصدمة ، كما حدث فى أوروبا ، بالطبع يمكن أن تعكس هذه الأساليب توجهات معرفية وفروقاً حضارية وثقافية بين البيئات المختلفة فى أزمنة مختلفة » .

ونحن نقترب من نهاية هذا الجزء من هذه الدراسة يهمنا القول بأنه عبر الفكر الإنسانى كانت هناك مدرستان فكريتان حول العلاقة بين هاتين الظاهرتين (الإبداع والمرض) إحداهما ترفض العلاقة بينهما ، والأخرى تؤكد الوجود القوى لهذه العلاقة ، فليست النزعة الفكرية التى استفضنا فى تفصيلها فى الصفحات السابقة ، والتى أكدت العلاقة بين الجنون والإبداع مستعينة بالتشابه بين الاضطراب العقلى أو الهذيان وحالة الحلم هى النزعة الفكرية الوحيدة فى المجال ، لقد كانت ومازالت هناك نزعة فكرية تؤكد أهمية الجد والاجتهاد والتنظيم والعمل الشاق ، فالسير فرنسيس جالتون فى انجلترا كان يؤكد دائماً أن الإنجاز المتفوق يعتمد على الحواس والقدرة على العمل الشاق ، وقد سانده فى رأيه هذا هوجارث Hogarth الذى قال « إننى لا أعرف شيئاً عما يسمونه بالعبقرية ، العبقرية هى العمل والاجتهاد » ومقولة كارليل بأن « العبقرية أولاً وقبل كل شىء هى قدرة متفوقة على مواجهة الاضطراب » هى مقولة شائعة فى هذا الاتجاه ، لكن هذا لا يمنعنا من القول بأن جالتون كان يشير أيضاً إلى علاقة الإبداع واعتماده على القوى غير العقلانية كالإلهام مثلاً ، فقد كتب يقول : « إن العلاقة بين العبقرية بمعناها العلمى وأياً كان تعريفها الدقيق ، وبين الجنون قد أكد عليها لامبروزو وآخرون ، وقد أعلنوا رأيهم فى تأكيد العلاقة الوثيقة بين الظاهرتين ، ولن يكون الأمر مثيراً لدهشتنا إذا قام واحد من

أتباعهم المتحمسين بالقول بأن شخصاً ما لا يمكن أن يكون عبقرياً لأنه ليس مجنوناً ، كما لم يكن فى عائلته شخص مجنون ، وإننى لا أستطيع أن أذهب بعيداً هكذا كما فعلوا أو حتى أن أقبل نصف ما قالوه من معلومات عن تلك العلاقة التى افترضوا وجودها بين القدرة العقلية ذات النظام المتفوق وبين الجنون ، ومع ذلك هناك شواهد متبقية تشير إلى أن علاقة قريبة بدرجة مثيرة للألم توجد بين الظاهرتين ، ويجب أن أضيف إلى أن ملاحظاتى الخاصة الأخيرة قد مالت إلى السير فى هذا الاتجاه ، وذلك لأننى أصبت بحالة من الدهشة حين وجدت كيف يظهر الجنون والعته غالباً بين الأقارب من الدرجة الأولى للأشخاص المتفوقين ، فهؤلاء الأفراد ذوو الدافعية العالية والنشاط العقلى المفرط لابد وأنهم يمتلكون غالباً أذهاناً تكون أكثر قابلية للاستثارة وأكثر تميزاً بالغرابة مما هو متسق مع تفوقهم ، إنهم أكثر احتمالاً من غيرهم لأن يتحولوا إلى مجانين فى أوقات معينة وربما أن ينهاروا تماماً » (٣٧) .

وقد ساعد أيضاً على سيادة هذا الاتجاه الذى يربط بين المرض العقلى وبين الإبداع ما يذهب إليه بعض العلماء نتيجة لملاحظتهم لتلازم مظاهر المرض العقلى مع الإبداع لدى بعض المشاهير من المعاصرين لهم ، ورغم أن المنهج العلمى لا يؤدى بنا بالضرورة إلى افتراض علاقة علِّية فى كل علاقة تلازم ، إلا أن هذا ما كان يحدث لدى البعض ، ومن ذلك أن لانج ايكباوم قد ربط بين الظاهرتين وذلك على رأيه بتلازمهما

لدى عينة مكونة من ٧٨ عبقرياً من أبناء عصره ، وتبين له احصائياً أن ٨٣٪ من هؤلاء العباقرة يعانون من بعض الاضطرابات سواء منها النفسية أو العقلية ، كما تبين له أن ٩٠٪ من بين الـ ٣٥ القمة من هؤلاء الـ ٧٨ عبقرياً يعانون من اضطراب نفسى وعقلى [٢٨] ، أما هافلوك اليس المعروف بكتاباته عن سيكولوچية الجنس فقد كتب كتاباً نشره عام ١٩٠٤ بعنوان « دراسة على العباقرة الانجليز » ، وقد قامت هذه الدراسة على اختياره ١٠٣٠ اسماً من قاموس للسير الشخصية (٩٧٥ رجل ، ٥٥ امرأة) ، وقد ظهر لديه الأسف الواضح وهو يتحدث عن أنه لم يكتشف إلا ٤٤ شخصاً من هؤلاء الأشخاص وبنسبة ٤,٢٪ من العينة الكلية يتصفون بالجنون ، ومع ذلك وجد اليس نفسه فى النهاية مضطراً إلى القول بأهمية رفض أية نظرية تقول بالعلاقة بين العبقرية والجنون ، إن نتائج اليس توحى لنا بأن المرض العقلى يكون أقل بين الأفراد المتعلمين والناجحين ، وهى نتائج أيدتها بعض البحوث الحديثة التى أظهرت حدوث الاضطراب العقلى بدرجة مرتفعة لدى الطبقات الفقيرة وحدوث درجات كبيرة من المعاناة وقسوة المرض لديهم ، وقد أظهرت دراسات تيرمان على الأطفال الموهوبين والتى قام بها فى كاليفورنيا فى عشرينيات هذا القرن أن الأطفال ذوى نسبة الذكاء المرتفعة والتى تصل إلى ١٣٥ درجة وما بعدها يتميزون بالبناء الجسمى والصحة العامة الجيدة والاستقرار العقلى والانفعالى

وتقل لديهم مظاهر الجنون والانحراف السلوكى [٣٩] مع ذلك يظل الانتقاد الأساسى الموجه إلى تيرمان هو أنه كان يتعامل مع الأذكياء وليس مع المبدعين ، فالذكى يمكن أن يكون مبدعاً ويمكن ألا يكون ، أما المبدع فهو ذكى بالضرورة لكن ليس شرطاً أن يكون مرتفع الذكاء ، فدرجة متوسطة من الذكاء يمكن أن تكون كافية للإبداع وتقوم قدرات الخيال والمهارات الأدائية والحالات الانفعالية باكمال المهمة ، كذلك فإننا نعرف أنه رغم أن بعض الأفراد فى دراسة تيرمان قد وصل ذكاؤهم إلى ١٩٠ درجة أو أكثر ، فإن دراسته لم تشتمل على أى فرد ظهرت لديه علامات نبوغ يمكن مضاهاتها بعلامات ودلائل نبوغ شكسبير وجوته تولستوى ودافنشى ونيوتن وجاليليو و نابليون ، كما أشار إلى ذلك تيرمان نفسه حين قال إن الجمهور الكلى لأمريكا منذ إقامة مدينة چيمس تاون لم ينتج واحداً مثل هؤلاء العباقرة » [٤٠] وفى دراسة أخرى لكاتل وبوتشر Cattel & Butcher يقرر الباحثان أن المبدعين من العلماء يختلفون بشكل واضح عن المبدعين من الفنانين حيث نجد لدى الفنانين خاصة فى القرنين التاسع عشر والعشرين نزعات عصابية وذهانية وإدمانية Addictive متكررة بشكل لا يحتاج إلى توضيح ، وهذا ينطبق أقل على المؤلفين الموسيقيين ، ١٠٩ رغم أن حياة بيتهوفن ورافاييل وبارتوك وبيتر وارلوك كانت عاصفة ومليئة بالشقاء ، وهذه النزعة المرضية أكثر وضوحاً أيضاً لدى الكتاب بدءاً من فلوبير

ورسكن ونيتشه وستريندبرج فى القرن التاسع عشر إلى بروست ويوجين أونيل وديلان توماس فى القرن العشرين ، وربما كانت الصورة أكثر وضوحاً لدى المصورين خاصة فان جوخ واوتريللو وموديليانى وغيرهم ، وهناك العديد من التفسيرات النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى يمكن طرحها لتفسير هذه القابلية والحساسية العالية للاضطراب العقلى لدى الفنانين أكثر مما هو الحال لدى العلماء ، وفى هذا المناخ يمكن القول أن مقولة دريدان الشهيرة عن التحالف الكبير بين المواهب العظيمة والجنون لها قيمتها التفسيرية ضئيلة الشأن فى هذا السياق (٤١) وتظل أيضاً مع ذلك هناك اعتراضات على القول بأن المصورين هم أكثر الفنانين قابلية للاضطرابات العقلية ، فيطرح رودلف ومارجوت ويتكاور R.&M. Wittkawer القول بأنه رغم أن المصورين هم فعلاً أكثر الفنانين ميلاً للتقلب الانفعالى ، فإن هناك واحداً من أعظم الفنانين هو روبنز كان مستقراً انفعالياً بدرجة عالية لدرجة أنه قام بدور دبلوماسى هام فى مفاوضات السلام بين انجلترا وفرنسا وأسبانيا وهولندا بسبب قدرته الفائقة على الإقناع الهادىء وعدم الانفعال ، ورغم فقده لزوجته وابنه الأكبر فقد توافرت لديه مظاهر الثبات والجلد الواضحة والتى ظهرت على وجهه فى أوقات المحن ونبعت من انسجام فطرى أصيل لديه وتوازن بين الانشغال والانهماك الانفعالى من ناحية والاستقلال العقلى

والاتزان من ناحية أخرى ، فلم يوهن الحظ العاثر من قوته ولم يفسد النجاح الكبير أحكامه الصائبة على الأشياء [٤٢]

هذه هى الصورة التاريخية العامة لمحاولة الربط بين الإبداع والجنون ، وقد كانت الأحلام فى أغلب الأحيان هى الرابطة الواصلة بين الظاهرتين ، وقد أيد العديد من الباحثين خاصة ذوى الاتجاه الطبى هذه الرابطة ، بينما رفضها باحثون آخرون أمثال فلورنز الذى أكد أن « الحقيقة هى أن العلاقة بين العبقرية والجنون مجرد علاقة سطحية جلبتها الصدفة وحدها » [٤٣] ، وأمثال شنايدر الذى رفض ، رغم توجهه التحليلى النفسى ، القول بوجود مصدر عصابى أو ذهانى للإبداع مؤكداً أهمية موهبة الخيال وحرية الموهبة والسيطرة التقنية التى تضفى الشمولية على ذات الفنان رويداً رويداً بالقياس إلى الذوات الأخرى التى تحيط به [٤٤] ، وقد أشرنا كذلك من قبل إلى آراء جالتون - رغم تناقضها - وآراء هوجارت وكارليل وغيرهما ، ونحن فى الواقع نجد أنفسنا أميل إلى رفض عملية الربط تلك التى طرحها البعض بين ظاهرة الإبداع الفنى وظاهرة الجنون ، وسنوضح رأينا بالتفصيل فى خاتمة هذه الدراسة ، أما القسم التالى من هذه الدراسة وما بعده فنخصصه للحديث عن كيفية تمثل وتصوير بعض الأدباء العالميين البارزين لحالات الجنون أو المرض العقلى .

الفصل الثالث

شكسبير :
الجنون والتظاهر بالجنون

خلال القرن السادس عشر فى انجلترا مال الأطباء بشكل عام اعتماداً على سلطة الكتاب المقدس إلى القول بأن التلبس الشيطانى هو المسئول عن الجنون ، لكنهم فى نفس الوقت مالوا إلى اعتبار التلبس الشيطانى حالة واحدة فقط من الأنواع الكثيرة للجنون التى صنفوها وفقاً للأعراض الظاهرة ، ومعظم هذه التصنيفات قامت على أساس مصادر قديمة ، ويمكن للمرء أن يجد إشارات كثيرة إلى المصطلح الإغريقى Mania أى هوس وإلى مرادفه اللاتينى Insaniaأو Furor وضحايا هذه الحالات كما يقال كانون يتصرفون كحيوانات برية ، وهذه الأنماط من الجنون ـ وخاصة حالات الميلانخوليا أو السوداوية ـ كان يتم ارجاعها إلى حدوث اختلال فى توازن سوائل الجسم وفقاً لتحديدات أبو قراط وجالينوس القديمة التى سبقت الإشارة إليها فى هذه الدراسة ، وهناك عملان على الأقل قاما بدراسة الجنون من المحتمل كما تقول « ليليان فيدر » إن شكسبير قد اطلع عليهما أو كان على معرفة بهما هما كتاب ريجنالد سكوت R. Scot اكتشاف السحر The Discoverie of Witchcraft عام ١٥٨٤ وكتاب تيمونى برايت T. Bright دراسة حول الميلانخوليا Treatise Of Melarrcholie

عام ١٥٨٦ وقد تعاملا مع الجنون من منظور مختلف لكنهما اتفقا على اعتباره مرضا ، وعبرا عن اهتمام يتسم بالرحمة لتخفيف آلام المرضى ومعاناتهم ، وقد عارض سكوت بصفة خاصة وجهة النظر الحسية المطروحة فى كتاب « مطرقة السحرة » واستخدم مفهوم الميلانخوليا لتفسير شخصيات المتهمين من المرضى ودافع عن النساء المتهمات ، ولكن ليس هناك دليل واضح على تأثر شكسبير بالأعمال التى اهتمت بالجنون من منظور طبى أو قانونى فى انجلترا فى القرن السادس عشر ، ومع ذلك يمكن للمرء أن يفترض أنه كان على معرفة بهذه المناقشات الدائرة حول الجنون باعتباره مرضاً جسمياً أو تفكيراً روحانياً أو اضطراباً نفسياً (٤٥) ، وقد تمثلت اهتمامات شكسبير بظاهرة الجنون فى العديد من مسرحياته ، لكن أبرز هذه المسرحيات هى مسرحية « الملك لير » ومسرحية « هاملت » ، وقد تعامل فى كل واحدة منهما مع حالة من الجنون الحقيقى وحالة من التظاهر بالجنون ، ففى الملك لير نجد شخصية « الملك لير » تمثل حالة الجنون أو الاضطراب العقلى الحقيقى بينما نجد شخصية « ادجار » تمثل التظاهر بالجنون ، وفى مسرحية « هاملت » نجد أن « أوفيليا » تمثل الجنون الحقيقى ، بينما يمثل « هاملت » حالة التظاهر بالجنون ، ونحاول فيما يلى أن نتعرض ببعض التفاصيل لهاتين المسرحيتين الهامتين :

الملك ليــر :

فى مقالة حديثه منشورة فى مجلة الطب النفسى البريطانية British Journal of Psychiatry بعنـوان « هـل كـان شكسبـير يعـرف الفصام ؟ » يتحدث نيجل بارك N.Bark عن حالة « توما المجنون » فى مسرحية الملك لير ، يقول بارك فى البداية إنه كانت هناك شكوك تتعلق بما إذا كان مرض الفصام ـ وهو المرض العقلى الأكثر خطورة وتدميراً للقوى البشرية ـ معروفاً أو موجوداً منذ أكثر من مائتى عام ، ويقترح عديد من المؤلفين الذين كتبوا حديثاً عن الفصام أن هذا المرض ظهر أولاً عند نهاية القرن الثامن عشر ، ثم تزايد بشكل واضح وسريع خلال القرن التاسع عشر ، وقد تساءل كوبر Cooper وسارتوريوس Sartor-ius عام ١٩٧٧ لماذا تندر الأوصاف الجيدة لما يعرف الآن باسم الفصام المزمن فى التراث الأدبى الوسيط والقديم ؟ ومن ثم فقد قاما بربط الفصام بعملية التصنيع وحاول تورى Torrey أن يؤكد أن أوصاف الجنون بما تشتمل عليه من هلاوس وهذاءات ترجع تاريخياً إلى الأزمنة القديمة ، لكن حالة الفصام كما نعرفها الآن ، وكذلك ما يصحبها من تدهور تدريجى لم يتم وصفها فعلاً من قبل ، وقام تورى بربط الفصام بالمدنية والتقدم الحضارى ، واقترح وجود بعض مظاهر التلوث التى تساعد على حدوث الفصام ، وقد أيد هير Hare عامى ١٩٧٩ ، ١٩٨٢ هذا الفرض مقدماً شواهد على وجود تزايد حقيقى فى المرضى العقليين

الذين أصيبوا بالفصام فى القرن العشرين ومؤكداً أيضاً عدم وجود توصيفات جيدة مبكرة للفصام قبل القرن العشرين . وقد ذكر تورى عام ١٩٨٠ أنه رغم أن شكسبير كان مهتماً بالحنون ، وقام أيضاً بوصف الهلاوس والهذاءات « فإنه ليس هناك مكان فى أعمال شكسبير يمكن أن نكتشف فيه الفصام »، وما يتضمنه ذلك هو أنه إذا كان الفصام موجوداً فعلاً فلابد أنه كان سيظهر فى مكان ما من هذه الأعمال ، وقد زعم هويلس Hawells عام ١٩٧٥ أن شكسبير كان يعرف الجنون ، لكنه لم يصفه ، وأعطى مثالاً على ذلك من مناجاة الأرملة كونستانس لنفسها عقب الموت المفترض لابنها أرثر فى مسرحية « الملك چون » (الفصل الثالث / المشهد الرابع) ، وقد أعطى هويلس هذا المثال ليظهر أن السلوك الغريب والأفكار الغريبة ليست فى حد ذاتها دليلاً على الجنون ، وكل هؤلاء المؤلفين كما يقول « بارك » قد تجاهلوا تصوير ووصف شخصية « البائس توما المجنون » فى مسرحية (الملك لير) ، و« التى هى وصف كلاسيكى لحالة فصام مزمن كما أعتقد » ، والمقتطفات التالية من الفصل الثانى (المشهد الثالث) ، والفصل الثالث (المشهدين الرابع والسادس) ، والفصل الرابع (المشهد الأول) توضح هذا الأمر بجلاء [٤٦] ، يشرح ادجار فى الفصل الثانى (المشهد الثالث) كيف سيخفى نفسه باعتباره توما البائس المجنون [٤٧] :

ومادمت فأراً

سأدافع عن نفسي ، وقد فكرت باتخاذ أحط هيئة لأضنك مسكين هوى الإملاق به ، زراية بالإنسان ، إلى درك الوحش ، وجهى سألطخه بالقذر ، وأجعل خرقة على حقوى ، وأشعث شعرى فى عقد ، وأعرض عريى لمجابهة الرياح وعسف السماء ، ولى فى الريف أمثلة وسوابق من متسولين معتوهين راحوا يصرخون ويهدرون ، يضربون فى أذرعهم العارية الخدرة ، وقد تمنعت على الألم الدبابيس وسياخ الخشب والمسامير وعساليج عصى البان . وبهذا المظهر الشنيع يستجدون الأكف من المزارع الحقيرة ، والقرى الضنينة المعدمة من الزرائب والمطاحن ، تارة يشتمون شتائم المجاذيب ، وتارة يدعون دعوات المصلين « أنا الدرويش المسكين ، أنا توما المسكين !.. فى ذلك بعض الشيء ، وما فى كونى ادجار أى شيء » [٤٨] ، وقد سأل الملك لير « ادجار » بعد أن تحول إلى « توم البائس المجنون » عن تاريخه الماضى ، ماذا كنت قبل ذلك ؟ « فيجيب عليه توم أو « توما » كما يفضل جبرا إبراهيم جبرا تسميته : نديما ، جلف القلب والعقل ، أقص شعرى وألبس القفازات فى قبعتى ، أحقق الشبق فى قلب خليلتى وأفعل معها فعلة الظلام ، كنت أقسم أيماناً بقدر ما .أنطق من كلمات وأحنث بكل يمين أقسمتها فى وجه السماء الحلو ، كنت أنام وأنا أختط الفحشاء وأستيقظ لتنفيذها ، الخمر عشقتها ، والنرد كلفت به ، ومن النساء

اتخذت عشيقات أكثر من السلطان نفسه : خائن القلب ، دموى اليد ، سريع الأذن إلى النميمة ، فى الكسل خنزير ، وفى التسلل ثعلب ، وفى الجشع ذئب ، وفى الجنون كلب ، وعلى الفريسة أسد » . (٤٩) .

وقد لامه لير على سقوطه إلى هذا الدرك من الحياة ، وأياً كان الأمر فإن التدهور الاجتماعى والاقتصادى قد تم وصفه ، وقد أعطى ادجار تفصيلات أخرى حين خاطبه جلوستر :

جلوستر : من أنتم ، هناك؟ أسماؤكم ؟

إدجار : « توما المسكين ، هذا الذى يأكل الضفدع العائم وضفدع الطين ، ويأكل الدعموص Tadpole وسحلية البر والماء ، وكلما هاج قلبه إذا استشاط إبليس اللعين ـ أكل بدل النُقل روث البقر ، يزدرد الجرذان وكلاب الخنادق ويشرب الكساء الأخضر من على البرك الاسنة ، يجلدونه من حى إلى حى ويعاقبونه بالدهق والسجن ، له ثلاث بدلات لظهره وستة قمصان لجسمه ، جواد يمتطيه وسلاح يقتنيه ، ولكن الفئران والجرذان وغيرها من صغار الحيوان كانت القوت لتوما سبعة أعوام طوال » . (٥٠) .

إنه هنا يصور حالات البؤساء والمضطربين عقلياً واجتماعياً من البشر ، وكيف كان المجتمع ينظر إليهم ، ويتعامل معهم فيعذبهم ويطاردهم ، ويتحدث هذا الشخص المتظاهر بالجنون ، والذى هو على

وعى شديد بأعماق المجتمع والفوضى والفساد الضاربين فى أعماقه يتحدث عندما يكون فى صورة ادجار بالشعر ، ولكنه عندما يتحول إلى توما المسكين يتحدث بالنثر مع أفكار خيلائية اضطهادية ، وتفكك واضح فى الترابط بين الأفكار كما فى المثال التالى :

ادجار : ابتعدوا ! إبليس اللعين يلاحقنى ! من بين أشواك الزعرور تهب الرياح (٥١) وعند إجابته عن أسئلة الملك لير فإنه يستفيض فى هذاءاته الاضطهادية وخيالاته :

لير : هل أعطيت كل شىء لبناتك وانتهيت إلى هذا ؟

ادجار : من يعطى شيئاً لتوما المسكين ؟ هذا الذى اقتاده إبليس اللعين خلال النار واللهيب والدوامة والغدير والمستنقع والطين ، على شرفته علق الحبال ، وتحت وسادته وضع السكين ، ودس سم الجرذان فى حسائه وملأ صدره بالغرور ليخب بفرس كميت على جسر من أربع أصابع ، مطارداً خياله لظنه أنه خائنه ! نعم بقدراتك الخمس ، توما بردان أوه ! دو ـ دى . وقاك الله شر الاعصار ، والعدوى ونحس النجوم ، أحسن إلى توما الذى يضايقه إبليس اللعين هذا هو ! سأمسك به ! هناك ، هناك (٥٢) .

إن الشخصية الشكسبيرية هنا فى حالة « توما المجنون المسكين » تتحدث بشكل متماسك فى البداية ، لكنها تنتهى إلى لغو وكلام بلا معنى لكى تظهر حالة الجنون لديها وتظهر حالة الكلام الذى بلا معنى كدليل

على اضطراب التفكير لديها [٥٣] ، ومن مظاهر اضطراب التفكير واضطراب الكلام فى هذه الحالة أيضاً نجد العرض المرضى الخاص المسمى بالشطط أو الانحراف والخروج عن الموضوع Derailment وتعرف هذه الحالة بأنها « فقدان الترابط حيث يكون هناك خروج مفاجىء فى محتوى وشكل الكلام فى منتصف الجملة مع تغيير كامل للهدف من الكلام » [٥٤] ، وكذلك من مظاهر اضطراب الكلام الذى هو إشارة على اضطراب التفكير نجد تلك اللغة الخاصة أو المفردة الخاصة Neologism التى يقوم المريض بصكها دون مناسبة ، ويظهر ذلك فى قول توما « على تل بجيع بجيع قعد ، هيلو هالوا لووا ، لووا » .

وكذلك « مازالت الريح الباردة فى عصفها من خلال الزعرور ، وهى تقول سوم ، مون ، كى نون ، دوفان الشيطان يابنى ، ياابنى ، يلا ، دعه يمر » ثم بعد ذلك عبارات ليست مرتبطة بالسياق مثل « احذرى يازهرتى ، السلام ، سموكن ، السلام ، ذلك الشيطان » [٥٥] ، وهناك فى حالة كلام توما ترابطات وتداعيات هشة وشديدة التفكك والغرابة استخدمها شكسبير لتصوير حالة الجنون ، كما أن هناك تعليقات كثيرة غير مناسبة ومظاهر هلاوس وهذاءات وبارانويا واضطهاد ، ومن ذلك مثلاً : « إبليس اللعين يلج بتوما المسكين فى زقزقة بلبل ، وهيدانس يصيح فى بطن توما طالباً سمكتين بيضاوين ، لا تنعق ، ياملاكا أسود ، لا طعام لك عندى » [٥٦] ، وكما فى حالة الأفراد المصابين بالفصام فإنه

كلما استمعنا إلى ادجار كلما أمكننا أن نلمح بعض التماسك وبعض المعنى الكامن فى هذاءاته ولغوه ، ومن الواضح هنا كما يقول بارك أن الهدف كان هو وصف حالة شبيهة بحالة من الفصام المبكر التى أحدثت انخفاضاً فى المركز الاجتماعى والاقتصادى وتدهوراً فى الاهتمام بالذات كما اكتملت بالهذاءات والهلاوس واضطرابات التفكير ، كما أنه قد صاحبتها حالة من العزلة الاجتماعية ، فهو يعيش وحيداً فى كهف ويقوم بكثير من مظاهر السلوك الغريب كالتجرد من الملابس واحداث أصوات غريبة ووضع أشياء غريبة على رأسه وذراعيه ، ويبدو أن الحالة النشطة هنا هى الفصام ، ويبدو أن شكسبير والنظارة الذين كانون يذهبون لمشاهدة مسرحياته كانوا على ألفة بهذه الحالة بما يتضمن أنها لم تكن نادرة ، وكما قال ادجار فهناك العديد من الشحاذين المجاذيب يتجولون عبر القطر ، والشىء المثير للاهتمام كما يقول بارك أنه فى ذلك للوقت كانت مستشفى بتلهام فى انجلترا تقوم برعاية المرضى العقليين الذين لا شفاء لهم وأنها قامت بذلك ما يقرب من مائتى عام ، وأطلق على المرض اسم مشتق من اسمها (بيت لحم Bedlam) والتساؤل المطروح هنا : ما قدر الشواهد التى يمكن أن نستدل بها على المرض الحقيقى من خلال مشاهدتنا أو متابعتنا لشخصية أدبية خيالية ؟ وأيضاً هل يمثل توماً حالة الجنون ؟ وما مقدار التظاهر لدى هذه الشخصية ومقدار الجنون الذى اتقنته ؟

هذه وغيرها أسئلة يجب أن نطرحها ، ولكن فى نفس الوقت هذا لا يمنعنا من الإقرار بأن ادجار كان تظاهراً فعلاً بالجنون ، لكنه كان تظاهراً يشبه الحقيقة فى حالات كثيرة ، وكما يشير بارك فإن فى هذه المسرحية صورة متماسكة للفصام قد تم وصفها ولا يستطيع المرء أن يبتكر كل ذلك ببساطة ، فلابد من وجود النموذج المشابه أو القريب فى الواقع ، وإذا لم يكن هناك نموذج واقعى فى عصر شكسبير للجنون ، ولم يكن الجنون المصور والممثل هنا قائماً على أساس جنون موجود فعلاً فى الواقع ، إذا لم يكن هذا حقيقياً فإنه مع ذلك يظل الجنون الذى صوره شكسبير متشابهاً إلى حد كبير مع حالة الفصام التى نعرفها ، فأعراض المرض وتطوره قد تم تصويرها فعلاً ، ومن ثم يحق لنا القول بوجود مثل ذلك المرض فى القرن السادس عشر ، وأن شكسبير قد استطاع معرفته وتصويره أيضاً بشكل عميق . (٥٧) .

هذا فيما يتعلق بالتظاهر بالجنون فى مسرحية « الملك لير » ، أما الجنون الفعلى فتمثله شخصية « الملك لير » نفسها ، لقد عبر شكسبير من خلال هذه الشخصية عن تلك الروح المنبثقة المستطلعة التى تبحث وتتحرى وتتساءل ، وهى خاصية ميزت عصر النهضة وانعكست فى المسرحية من خلال التصوير الشامل للجنون باعتباره خبرة فردية وجماعية ذات نتائج ومترتبات فردية واجتماعية بعيدة المدى ، وخلال تصوير شكسبير الدرامى لأفكار وانفعالات لير قام باستدماج

الافتـراضات الشـائعة فى القـرون الوسطى عن طبيعـة الإنسـان ومؤسساته الاجتماعية ، وكذلك النزعة العلمية المتشككة السـائدة والمتنامية ، والتى بدأت تتحدى هذه الافتراضات وتلك المؤسسات ، ووصف شكسبير لعقل لير النشط عند مستويات مختلفة من الشعور والوعى هو وصف غير مسبوق بهذا العمق فى الأدب ، فهو يصف ويصور عملية الاستكشاف المحمومة التى ميزت عصر النهضة ، وتعتبر هذه المسرحية من التجليات العميقة لهذه الفترة ، إن شكسبير فى « الملك لير » يتعامل مع ملك مجنون يواجه عارياً اندفاعاته ودوافعه الشعورية واللاشعورية وقوى الطبيعة والمجتمع التى قـامت بتحديـد قوتـه وأهميته ، وقد اتفق معظم نقاد هذه المسرحية على النظر إلى جنون لير باعتباره وسيلة لاكتشاف الذات وللوعى الجديد بـالمعانـاة والظلم السائدين فى المجتمع ، وقد قال كينث موير M. Muir مثلاً إن لير اكتسب الحكمة من خلال إصابته بالجنون ، إن وقوع لير فى براثن الجنـون كان تـدريجياً ومنـذ غضبته الأولى الشـديدة عـلى ابنته « كورديليا » إلى ذلك التعبير الواضح عن جنونه فى الفصلين الثالث والرابع من المسرحية ، تذبذب « لير » بين ملاحظته المتفهمة لاضطرابه الداخلى الخاص ، وجهده المندفع والمستميت للحفاظ على صورة ذاته المألوفة له ، بينما كان إحساسه بالأمان المادى والعاطفى يتضـاءل ويتلاشى ويتمزق شيئاً فشيئاً [٥٨] ، يقول لير معبراً عن شعوره باختلال

الذات واختلال الواقع ، هل هنا من يعرفنى ؟ هذا ليس لير : أيمشى لير هكذا ؟ أينطق هكذا ؟ أين عيناه ؟ عقله يضعف وإدراكاته يصيبها الشلل . ها . أواع أنا ؟ كلا . من له أن يخبرنى من أنا ؟ (٥٩) .

إن هذه هى حالة اختلال الشعور بالذات أو بالشخصية التى ينجم عنها تغير فى وعى الشخص بنشاطاته الذاتية بحيث يشعر المريض أنه لم يعد نفس الشخص السابق الطبيعى ، وغالباً ما يرتبط هذا الإحساس بالشعور باختلال الواقع ، حيث تبدو البيئة باردة وتافهة ومظلمة وغير واقعية ، كما تبدو للمريض فى نفس الوقت مخيفة ومحبطة وغير سارة ، ويشعر الشخص فى بدايات هذه الحالة أنه سيصبح مجنوناً وتكثر هذه الخبرة فى الحالات الفصامية والاكتئابية والصرعية (٦٠) لم يعد لير بعد جحود بناته له وتنكرهن لأفضاله (فيما عدا كورديليا) محتمياً بعد بأسطورة قدرته الكلية على الفعل ، فقد اكتشف صفات فى ابنتيه لم يكن قادراً من قبل على تخيلها ، وانعكاس الأدوار هز صورته لنفسه بحيث لم يعد قادراً على الاستجابة بنفس هجمة الغضب الضارية التى كان يستجيب بها من قبل ؟ والواقع الذى كان يتفهمه من خلال البؤرة الضيقة لاندفاعاته وقوته أصبح الآن ممزقاً ومشوهاً أمام عينه ، وحيث أن استجابته المعتادة المألوفة لم تعد مفيدة أو تتسم بالكفاءة فى التعامل مع الظروف الجديدة فإنه أصبح يشعر بإحساس من التفكك الخاص فى مدركاته وأفكاره ، وكذلك

تصوره لذاته ككائن مستقل ، وصرخته « من له أن يخبرنى من أنا ؟ » ، تعلن عن ذلك التفكك الحاد ليس فى صورة الذات لديه فقط ، ولكن أيضاً فى النظام الاجتماعى والطبيعى المحيط به ، وعندما يصرخ لير « أيتها السماء الرحيمة ، لا تجعلينى مجنوناً ، مجنوناً ، حافظى علىّ فى رفق ، فلن أصبح مجنوناً » ، فإنه يعبر عن تذبذبه بين اتهامه لذاته ولومها على اندفاعاتها وبين الخوف الذى له ما يبرره من المستقبل ثم الجهد المستميت لإعادة الصورة السابقة عن ذاته إلى طبيعتها ، إن هذه الصرخة تدل على معرفته بوجود قوى مجهولة بداخلها ، ومن خلالها بدأت العمليات التى كان يستخدمها للدفاع عن نفسه من قبل فى الضعف والتدهور ، بينما بدأت عمليات اختلال الذات والواقع والطبيعة فى القوة والتزايد مع تزايد ضعف واختلال افتراضات الحماية الذاتية التى تم تكوينها وبناؤها عبر حياة طويلة متصلة من التسلط والتحكم (٦١) ، وعندما ترد عبارة « هذه الليلة الباردة سوف تحولنا جميعاً إما إلى حمقى أو مجانين على لسان لير ، فإنها توحى بالحمق والجنون الكامن داخل الإنسان والذى يمكن أن تقوم المثيرات الإنسانية أو الطبيعية العنيفة بإطلاقه من أسره ، إن العقل ينحرف خلال معاناته التى لا يمكن تحملها فى الحاضر ، وفى تحويله للوقائع المعاصرة إلى تخييلات وتداعيات وذكريات مضطربة ومفككة ، فإنه يقوم بتصوير وتوصيل أزمة العقل الفردى فى مواجهة الآخر والمجتمع

والطبيعة ، وقد تشكلت مادة هذا الصراع من انفعالات ووساوس وهلاوس لير وإحساساته بتغير ذاته وتغير العالم ، والتى عبر عنها فى تساؤله « من له أن يخبرنى من أنا » ؟ إن وساوسه وهلاوسه تكشف أنه خلال تباعده عن آلام يأسه المبرحة استطاع أن يتجه نحو إعادة بناء ذاته الخاصة ، وهو بناء تركب من إحساس مستمر متكامل فى وجوده الحقيقى فى علاقته بالزمن والطبيعة والمجتمع . (٦٢) .

إن جنون لير هو الخبرة الحاسمة فى حياته وفى هذه المسرحية ، وهلاوسة وهذاءاته تعرض واقعا مليئا بالفوضى تتحكم فيه الغريزة والانفعال وتمتد حدوده إلى ما وراء النفس الفردية ، وقد قام لير نفسه بكشف تلك العمليات التى امتيدت إليها هذه التأثيرات فى النواحى القانونية وفى الأسرة والأمة ، وبفعله هذا قام بالتعبير الرمزى عن المفهوم القديم للاكتشاف Anagnorisis (٦٣) لقد وقع لير قبل جنونه وأثناءه فى حالة من الحزن المرضى والمزاج الاكتئابى السوداوى ، وهذه الحالة ترتبط بالتفكير المرضى الذى يصل إلى الشدة الهذائية ، وغالبا ما يكون هناك كف عن التفكير وفقدان للدوافع وتناقص واضح فى النشاط الإرادى ، كما توجد أيضا صعوبة فى اتخاذ القرارات وعدم استقرار داخلى وفقدان للثقة بالذات مع القلق والميول العدمية ، إن كل الخبرات ينظر إليها أثناء هذه الحالة من الجانب السىء ، وكل شىء يظهر من خلال ظلال كابيه مظلمة ، فقط هناك الأفكار المثيرة للاضطراب

والمزعجة التى تأتى للذهن بشكل تلقائى ومتكرر ، وتكون هناك صعوبة فى التركيز فى العمل ويتم تنفيذ النشاط اليومى العادى بمشقة وعدم كفاءة مع وجود إحساس داخلى بالفراغ والكآبة ، ويشكو المريض دائما من إحساس بالتشوش والدوار فى رأسه وتبدو هذه الشكوى محاولة للتعبير عن صعوبات التفكير التى يعانيها (٦٤) هذه كانت حالة لير تقريبا عندما واجه العاصفة واستحثها على أن تصب نقمتها على العالم ، والتفسير بأن العاصفة هى مجرد تعبير رمزى مجازى عن مشاعر لير الصاخبة الهائجة ليس فى حد ذاته كافيا ، فالنص الشكسبيرى كما يشير مارفن روزينبرج لا يقدم مثل هذا الارتباط البسيط بين انفعالات الإنسان وانفعالات العالم المحيط به ، والأكثر من ذلك أهمية فى موضوع العاصفة هو النظر إليها على أنها تشير إلى لامبالاة قوى الطبيعة بحالة الإنسان وحاجاته وعدم تعاطفها معه وكذلك رفض الكائنات البشرية أن تقبل هذه النزعة فى الطبيعة ، وحساسية « لير » يتم تكثيفها من خلال تعرضه لتأثيراتها عليه بدنيا ، وإسقاط لير لاضطراباته الداخلية على الطبيعة حين قال « هذه العاصفة توجد داخل عقلي » تكشف عن عملية التحولات الرمزية التى يقوم بها العقل فى حالات صراعاته واضطراباته لقوى الطبيعة ، فى البداية وجد لير تخففا انفعاليا فى العاصفة ، وخلال عجزه توحد مع طاقتها العنيفة ، وخلال وحدته تبناها باعتبارها القوة القادرة على إطلاق أشد اندفاعاته

الخطرة نحو العالم العدوانى ، وقد أمر العاصفة أن تدوى وتحطم عندما تغضب وتثور مسقطا الرابطة الداخلية بين صورته الذهنية المشوشة وغضبه غير المتحكم فيه على العاصفة نفسها ، لقد قام لير بتحويل الطبيعة الخارجية إلى تجليات خارجية لتخييلات لا شعورية كانت فيها العمليات العدوانية العنيفة وعمليات تدمير الذات فى نفس الوقت هى إحدى الاندفاعات البارزة بداخلها : فالطبيعة يجب أن تدمر نفسها عندما تحاول تدمير النوع الإنسانى (٦٥) ، لقد كان الغضب بالنسبة للملك لير كما صوره شكسبير وسيلته لتأكيد الذات والتعبير عن السيطرة والإظهار لدوره كحاكم كلى القدرة ، لكن هـذه القدرة أو السيطرة سحبت منه تدريجيا فأصبح عاريا فى مواجهة العاصفة والزمن المجنون ، والجدير بالذكر أن العمليات الطبيعية طالما لعبت دورها فى أعمال شكسبير ، فالأنهار والبحار والعواصف هى رموز للقوة والإلحاح ، وهذا التصوير المتسع للانطباعية الطبيعية غالبا ما يكون متفاعلا مع الانفعالات والأفعال الإنسانية ، وفى حين كانت العاصفة الهائجة ذات دلالات كبيرة أثناء غضب لير وجنونه فإن الانطباعات المماثلة لفصل الربيع تحدث فى المسرحية مع دخول كورديليا مرة أخرى بعد غيابها ، هذه الانفعالات والأفعال وتغيرات الأزمنة والفصول يتم الشعور بها فى مسرحيات شكسبير كما لو كانت تنشأ غالبا وتتفتح من خلال سياق طبيعى وتلقائى لدرجة أن الإنسان الذى يعرفها لا يشعر

أبداً أنه غريب بداخلها [٦٦] ، إن لير كما صوره شكسبير فى هذه المسرحية هو حالة نموذجية لعمليات الفقد والاستلاب من ناحية ثم الكشف والإيجاد من ناحية أخرى ، والغياب عن الذات الذى حدث أثناء الجنون فى البداية أعقبه حضور لها ومعها وبها فى نهاية المسرحية ، وخلال ذلك تم نقل وتصوير العالم الذى يموج بالبؤس والشقاء فى مواجهة سلطة منعزلة تتحلل تدريجيا .

هاملت :

طرحت تفسيرات كثيرة لحالة هاملت تراوحت بين اتهامه بالجنون أو اعتباره أحد كبار المتظاهرين بالجنون ، وقد قال فرويد فى كتابه تفسير الأحلام « إن المسرحية تقوم على أساس تردد هاملت فى انجاز مهمة الانتقام التى عهد إليه للقيام بها ، والنص لا يعطى السبب أو الدافع لهذا التردد ولا حتى محاولات التفسير التى بذلت لكشف هذا التردد نجحت فى توضيح ذلك ، ووفقا للتصور الذى مازال شائعا والذى يرجع إلى جوته فإن هاملت يمثل نمطا من البشر قام النشاط العقلى الزائد لديهم بشل طاقتهم الفعالة النشطة أى أنه « أسقمه الفكر الشاحب » ووفقا لتصور آخر فإن الشاعر أراد أن يصور شخصية مترددة بشكل مرضى تقع عند حدود النوراستينيا (التعب العصبى) [٦٧] . إن تظاهر هاملت بالجنون يمكن اعتباره كما يقول برناردلوت B. Iott

تنفيسا عن مشاعر وانفعالات عنيفة تضطرم بداخله ، لكن شيئا لم يحدث نتيجة تظاهر هاملت بالجنون ، ولم تساهم أعماله وسلوكياته فى أية أغراض مفيدة ، وكل ما قام به من أجل أن يثأر لمقتل أبيه كان يمكن القيام به دون التظاهر بالجنون ، لكن من الناحية الدرامية فإن تلك المقاطع التى يكون التظاهر بالجنون فيها واضحا تكون مقاطع شديدة الحيوية والحركة ومليئة بالمعانى الدرامية ، إن مسرحيات الانتقام هى مسرحيات يقوم البطل فيها باستخدام جنونه أو يتظاهر به بشكل كفء كى يحقق أهدافه فأفعاله غير المسئولة يتم السماح بها ، كما أنه يقوم بتنفيذ انتقامه تحت غطاء نشاطات ليس مطلوبا منه أن يفسرها (٦٨) ، وقد كان بولونيوس فى المسرحية يصر على الاعتقاد بأن جنون هاملت المفترض تكمن جذوره فى عاطفة الحب ، وعموما يمكننا القول بأن الحب وفقدان الحب يلعبان دورهما الكبير فى أعمال شكسبير خاصة فيما يتعلق بموضوعات « الملك لير » و« هاملت » كما أنه يبدو أن له علاقته الوثيقة بالجنون والتظاهر بالجنون ، فإدعاء هاملت الجنون مرتبط بفقدانه حب أبيه (حين مات) وكذلك فقدانه حب أمه (حين تحولت إلى حب عمه وتزوجته) وجنون أوفيليا مرتبط بفقدانها حب هاملت وموت أبيها أيضاً ، وجنون الملك لير مرتبط بفقدانه حب بناته ، وتظاهر إدجار أو توما البائس بالجنون مرتبط بفقدانه حب أبيه بعد وشاية أخيه وإيقاعه بينه وبين أبيه ، وفى حالات كثيرة نلاحظ أن اختفاء الجنون

وكذلك التظاهر بالجنون مرتبط بإيجاد الحب أو اكتشافه أو استشعاره عن بعد . يقول ت . س . اليوت إن جنون هاملت يكمن في يد شكسبير ، فهو في المسرحية المبكرة خدعة أو حيلة وقد يفهم على أنه كذلك بواسطة النظارة ، أما بالنسبة لشكسبير فهو أقل من الجنون وأكثر من التظاهر ، إن تقلب ونزق هاملت وتكراره لبعض الجمل والعبارات وتورياته وتلاعبه بالألفاظ ، كل ذلك ليس جزءاً من خطة متعمدة للتظاهر ولكنه شكل من أشكال التخفف الانفعالى ، وفي شخصية هاملت هناك هزل ماجن يتعلق بانفعال وعاطفة لا تستطيع أن تجد مخرجا لها من خلال الفعل ، إن الشعور المكثف بالانتشاء أو الاضطراب دون وجود موضوع له أو موضوع خاص للانفعال يمكن للمرء أن يقترب منه أو أن يحدده هو شيء يعرفه كل شخص يتسم بالحساسية ، ويعد هذا دون شك موضوعا للدراسة بالنسبة لعلماء الأمراض النفسية ، أنه غالبا ما يحدث في مرحلة المراهقة وغالبا ما يقمع الشخص العادى هذه المشاعر أو يكيفها ويهذبها بما يتناسب مع العالم العملى ، بينما يحافظ الفنان على هذه المشاعر حية من خلال قدرته على تكثيف العالم وفقا لمشاعره وانفعالاته [٦٩] وقد تساءل « برادلى » ما الفرق بين إدعاء الجنون وبين توكيده ؟ فإذا كنا نلوم هاملت على توكيد الجنون فلماذا لا نلومه بالمثل على إدعائه ؟ [٧٠] .

إن اضطراب المشاعر والإرادة يمكن أن يمتد إلى إضطرابات أخرى

فى الإحساسات والعقل وقد تظهر الهذاءات ويمكن أن يصبح الإنسان عاجزاً وغير مسئول ، ولكن حالة هاملت ـ كما يقول برادلى ـ مختلفة بعض الشىء عن هذه الحالة ، إنها مختلفة عن حالة الجنون التى تظاهر بها ، ولم يقم هاملت عندما كان بمفرده أو فى صحبة صديقه العزيز « هوراشيو » بإظهار علامات الجنون ، إن التظاهر قد يكون الوسيلة التى تؤدى بالبطل إلى مصيره التراجيدى المحتوم ، إن الإنسان الذى يعانى هكذا مثل هاملت ، والكثير منا يعانى فى حياته مثل هذه المعاناة بدرجات تزيد أو تقل ، يمكن أن يعتبر غير مسئول من خلال الآخرين أو من خلال ذاته شخصيا ، لكنه يكون فى داخله واعيا دون شك بمسئوليته ، ومن ثم يكون قادرا تماما على أن يكون وسيطا دراميا ، بينما لا يمكن أن يكون الشخص المجنون بأى درجة ووفقا لرؤية شكسبير قادرا على ذلك [٧١] على أننا نعترض على وجهة نظر برادلى هذه ، فقد أصيب الملك لير بالجنون فعلا ، وأيا كان أمر جنونه ، مؤقتا أم دائما ، فإنه كان بالفعل اضطرابا عقليا حادا يقترب من الفصام الذى يخفت أحيانا ويزداد أحيانا أخرى ، ومع ذلك فقد استطاع شكسبير أن يوقظه ليكون وسيطا دراميا شديد الجودة بواسطته عالم الباطن الإنسانى وعالم الخارج الاجتماعى .

لقد رأى كولريدج فى هاملت دراسة سيكولوجية لإنسان لا يعرف كيف يحقق التوزان بين أفكار الداخلية والعالم الخارجى ، مات والده

بشكل يدعو للريبه وتزوجت أمه من عمه ، وكلاهما فى نظرة خائن ، ومن ثم فالعالم الخارجي مظلم وكئيب وليس عليه وهو فى هذه الحالة سوى أن يغلق عينيه ويسقط العالم الخارجى على مرآة عقله ، أنه نمط مناقض لماكبث الذى يتحرك سريعا للخارج وينفذ [٧٢] لقد كان لدى هاملت ـ كما يقول براولى ـ الخيال الذي يستطيع بواسطته أن يرى الأشياء معا ، وفى لحظات ضعفه الشديدة كان عليه أن يختار ، فى تلك اللحظات التى تمنى فيها لو انمحى أو مات ، لحظات تأتى فتحطم حدود العالم الطبيعى مع صدمة دهشة وفزع ، ظهور خيانة أمه وتصابيها وقتل أبيه ، وما يجب عليه أن يفعله تجاه وضد كل الأشياء والأشخاص الذين يحبهم ، وما يجب أن يقوم به باسم كل الأشياء العزيـزة والمقدمة ، وللحظة ما ورغم أن عقله كان يدور ويترنح ويتداعى ، فإن روحه كانت تقفز فى انفعال من أجل إجابة ذلك المطلب ، لكن هذه القفزة جاءت متأخرة ، لقد جاءت وسط موجة من الميلانخوليا التى وقع هاملت فى براثنها وأحاطت به ، والمسرحية كلها تكشف عن تردده ومحاولاته العقيمة للقيام بالواجب الملقى على عاتقه وعن تلك التبريرات الذاتية اللاشعورية وإحساسات لوم الذات التى بلا فـائدة وعن النتـائج التراجيدية لهذا التأخير ، أنها ميلانخوليا سوداوية وليست اكتئابا حادا أو جنونا ، والقول بأن هاملت لم يكن بعيدا عن الجنون هو أمر محتمل تماماً وتمسكه بالتظاهر بالجنون ربما كان يرجع إلى خوفه من

الواقع وإلى غريزه حماية الذات وحب البقاء ، وإلى إحساس سبق بأن التظاهر بالجنون سيمكنه من التلفظ ببعض الأقوال والقيام ببعض الحركات من أجل التخفف من الحمل الثقيل الجاثم على عقله وقلبه - وخوفه من عدم قدرته على التنفيذ الفعلى للتخفف من هذا الحمل [٧٣] .

أن حالة هاملت هى حالة مرضية إذا استخدمنا التعبير العام لكلمة مرض ، لكنه تحديدا حالة فى الاكتئاب وفقدان الإرادة والسوداوية ، هذه السوداوية مختلفة بالطبع عن الجنون لكنها يمكن دون شك وعلى المدى الطويل أن تتحول إلى جنون ، وربما كان هذا التفسير هو الأقرب من غيره كى يشرح لنا طبيعة ما حدث لأوفيليا ، لقد أدى نقص الحيوية والثبات الانفعالى فى شخصيها كما تم الكشف عنه فى الجزء الأول من المسرحية إلى حدوث الاضطراب والتشوش العقلى الكامل عندما فجعت فى حبها لهاملت وفقدت أباها ، ومن ثم فقد تحدثت فى حالة جنونها كاشفة عن أفكارها الموغلة فى الباطن فى نوع من المنطق المخبول ، كانت أوفيليا تتسم بالتردد ، ذابله شاحبة كشبح ، ربيت على الخضوع والطاعة واللحظة الدرامية الكبيرة فى حياة أوفيليا تمثلت فى ظهورها فى ملابس مشعثه تحيط بها أكاليل الزهور ، كان عقلها مشتتا مشوشا مضطربا وطبيعه مرضها يتم توصيله من خلال الأغنيات المضطربة التى تغنيها وموضوع هذه الأغنيات يدور حول فتاة هجرها حبيبها وقد حدث هذا الهجران من خلال خيانته أياها أو موته ورحيله عنها ،

ويحدث تطاير وانتقال فى أفكارها من هذا الموضوع إلى موت أبيها أو مقتله وتفكر برهة فيما يمكن أن يفعله شقيقها لا يرتس كى ينتقم لها ، وتترك أوفيليا المسرح ثم عندما تظهر ثانية بعد ذلك فى نفس المشهد تحضر معها بعض الزهور التى توزعها فى أنواع وفقا للغة الزهور التى تتذكرها من الفولكور الشائع فى ذلك الوقت (٧٤) أن أوفيليا تغنى هنا وتقول :

لقد حملوه فى تابوته مكشوف الوجه

ترلالام ترلالام

وعلى قبره هطلت الدموع مدرارا

فلتكن رحلتك هادئة ياي‍مامتى الحبيبة

وتقول أيضاً :

« يجب أن تغنى ، أسفل فأسفل

وأنت تسميه أسفل فـ ... أوه ، كيف أصبحت العجلة الدائرة كذلك .. أنها وكيل أعمال فاسد قام بسرقة ابنه سيده » (٧٥) أن الحالة العقلية لدى أوفيليا هنا هى عزيج من الخلط الذهنى والحزن العميق وتفكك الأفكار والمشاعر وعدم القدرة على التركيز وتطاير الأفكار التى كلها خصائص لصيقة بالاضطراب الفصامى ، وقد شخص الدكتور لانج حالة أوفيليا باعتبارها فصامية دون شك لأنها تكون فى حضور

الآخرين دون أن تشعر هم [٧٦] ـ يقول لايرتس حينما يسمعها تغنى « أن كلامها المشوش هذا فيه معنى أكثر من الأشياء ذات المعنى » ، توجه أوفيليا كلامها بعد ذلك إلى لا يرتس والملك والملكة من خلال حوار أحادى الجانب : أوفيليا : (إلى لايرتس) « خذ زهرة الروزمارى هذه ، أنها من أجل الذكرى ، قم للصلاة ، أحب ، تذكر ، وهذه زهور البانسيه أنها من أجل التفكير » .

لايرتس : أن هذا الجنون يحمل فى أعماقه الكثير من الأفكار والذكريات المتألقة !

أوفيليا : (إلى الملك) « هذه زهور الشمار لك وكذلك زهور الكولومبين (وإلى الملكة) هذه زهرة السذاب من أجلك ، وهذا أيضاً منها لى ، أننا قد نسميها عشبة صلاة المائدة فى يوم الأحد ، أوه ، أنك يجب أن تحملى عشبتك بشكل مختلف ، هذه زهرة الربيع ، سوف أعطيك بعضا من البنفسج ، لكن هذه الزهور قد ذبلت عندما مات أبى ، لقد قالوا بأنه مات ميته كريمة [٧٧] (تغنى) من أجل روبن القوى الجميل ، كل فرحى وسرورى » .

لايرتس : الفكر والألم والعاطفة ، جهنم ذاتها لقد تحولت إلى عطف وجمال لا يقاوم .

أوفيليا : هل لن يعود ثانية ؟

هل لن يعود ثانية ؟

لا ، لا ، أنه ميت

لقد ذهب إلى فراش موته

أنه لن يعود ثانية

أن لحيته كانت بيضاء كالثلج

وكانت رأسه مغطاة بالكتان

لقد رحل ، لقد رحل

ويجب أن ننحى حزننا جانبا

الوداع والرحمة على روحه

ومن أجل كل الأرواح المسيحية أصلى للرب

أن يكون معه (تخرج) (٧٨) .

لقد صور شكسبير هنا حالة من التشوش الذهنى والانفعالى الشديد ، لكنها رغم اضطرابها الواضح تستخدم لغة رمزية مجازية ، فعالم الفوضى يختلط بعالم النظام وعالم العقل يختلط بعالم الجنون وعالم الرؤية الواضحة والتفكير العقلانى المنطقى يختلط مع عالم الهلاوس والأحلام والرؤى والكوابيس والفوضى العقلية ، واللغة الرمزية التى تستخدمها أوفيليا حين توزع الزهور على الشخصيات وفقا لتناسب الصفة الرمزية للزهرة مع الطبيعة الأخلاقية للشخصية تبدو غريبة بالنسبة لحالتها الذهنية المضطربة لكنها تبدو مألوفة فى عالم تشكسبير متسع الأبعاد عميق الطبقات .

الفصل الرابع

دستويفسكى : مشكلة القرين

بينما يبدو الواقع والوهم فى حالة تنافر وعدم انسجام تام بالنسبة للكثيرين فإن دستويفسكى استطاع أن يدمجهما معا بشكل ناجح وفى تفاعل حميم ، وكما أكد ديمترى تشيريفسكى فإن قوة دستويفسكى كفنان تكمن فى قدرته على الصهر فى وحدة عضوية بين « الطبيعى » و « غير الطبيعى » ، وكما أشارت روث موريتمر فإن طراز العتبير لدى دستويفسكى يكمن فى قدرته على أحداث تجاوز بين الفعلى والخيالى ، والواقع والحلم ، وقد استخدم « بيم » عبارة « الأعمال الحلمية » لتوصيف نتاج دستويفسكى الأدبى [٧٩] وقد اورد رو W.W Rowe العديد من المقاطع من أعمال دستويفسكى تدل على اهتمامه الكبير بذلك التداخل بين عالم الواقع وعالم الحلم ، عالم الفعل وعالم الكابوس ، وكذلك تلك العلاقات الغريبة التى تنشأ بين هذه العوامل ففى الجريمة والعقاب يعبر عن حالة راسكولينكوف قائلا « وكل شىء ، حتى جريمته ، حتى العقوبة والنفى اللذين يقتربان منه الآن ، مع وقعهما الأول كان هناك نوع من الحقيقة الخارجية بحيث بدت له كل هذه الأشياء وكأنها لم تحدث » وفى « الابله » وكل هذا ، وكل شىءهنا خارج الوطن ، « وكل ما تمثله أوربا بالنسبة لك ، كل هذا مجرد خيال ، وكل

منا خارج الوطن مجرد خيال ، ولاحظ كلماتي وسـوف ترى ذلـك بنفسك » وفى « الممسوسون » « لكننى خائف من الانتحار بما إننى خائف من الكشف عن عظمة الروح ، إننى أعرف أن ذلك كله سيظل وهما آخر ، أن الوهم الأخير هو سلسلة لا نهائيه من الأوهام » وفى « مستذلون مهانون » يدور الحوار التالى :

ـ فانيا ـ قالت ـ « فانيا ـ ، لقد كان ذلك مجرد حلم » .

ـ ماهو الذى كان حلما ؟ سألتها .

ـ كل شىء ، كل شىء ، أجابت « كل شىء حدث خلال هذا العام » .

وكما قال بيم فإن دستويفسكى كانت لديه أحلام خاصة بحياة أخرى ، وهذه الأحلام التى هى عبارة عن هلاوس ، تشكل جوهر أعماله ، وقد لاحظ جورج شتاينر أن أبطال دستويفسكى يحرقون الأفكار مثل الاوكسجين وهذا هو السبب فى أن الهلاوس تلعب مثل هذا الدور الكبير فى أعمال دستويفسكى الأدبيه ، الهلاوس هى الحالة التى تتخارج بها الأفكار وتتجول بعنف داخل الكائن الإنسانى وهى كذلك وسيلة للتعبير عن تلك الحواريات الباطنية التى تدور بـين الذات والروح (٨٠) .

لقد كانت الأحلام المرعبة والكوابيس والهلاوس والخداعات الحسية والادراكية والهذاءات والمخاوف القاتلة هى التى استأثرت باهتمام دستويفسكى أكثر من غيرها وقد كان هذا هو ما جعل البعض يطلق عليه

لقب « شكسبير المصحات العقلية » وفى الجريمة والعقاب كما يقول « فوكس » لا حظ دستويفسكى الطبيعة الخاصة للأحلام المرضية الكئيبة حين قال إنها « غالبا ما تكون لها فاعلية متفردة وذات حيوية وهيئة واقعية غريبة ، وفى بعض الأحيان تبرز الصور الخيالية للوحوش الهائلة ولكن موقعها وصورتها الكلية تبدو شبيهه بالواقع إلى حد كبير ، كما أنها تمتلىء بالتفاصيل الدقيقة وتكون غير متوقعة تماما لكنها شديدة الاتساق من الناحية الفنية لدرجة أن الحالم ، حتى لو كان فنانا مثل بوشكين أو تورجنيف ، لايستطيع أن يبتكر مثل هذه الصور فى حالة اليقظة [٨٠] ومنذ أعماله الأولى كان دستويفسكى شديد الاهتمام بحالات الاضطراب الانفعالى والعقلى ، فروايته الثانية التى صدرت عام ١٩٤٦ بعنوان المثل (أو المزدوج أو القرين كما قد تسمى أحيانا) The Double هى تمثيل كبير وكامل لهذا الاهتمام ، ورغم أن الناقد بيلنسكى الشهير فى ذلك الوقت قد أعلن عدم رضائه عن هذه الرواية بعد ترحيبه الكبير برواية دستويفسكى الأولى المساكين ورغم أنه قال عنها أنها « قصة خيالية » وما هو خيالى لامكان له الا فى مصحات الأمراض العقلية وليس فى الأدب ، إذ أنه من مهمة الأطباء وليس الشعراء [٨٢] رغم ذلك فقد كان دستويفسكى يعتبر هذه الرواية تحفة أعماله ويعتبرها أيضا عملا بالغ « الجودة » وفكرتها « ممتازة وغاية فى

الاهمية » [٨٣] ونحاول فيما يلى أن نقدم تحليلا لشخصية جوليا وكين وهى الشخصية المحورية فى رواية المثل [٨٤] .

ونحاول خلال هذا التحليل أن نحدد بعض مظاهر السلوك المرضية التى استطاع دستويفسكى أن يرصدها ويلتقطها ومدى اتفاق هذا الرصد مع المحكات الحديثة للمرض وللاعراض المرضية الشائعة فى الطب النفسى وعلم النفس الاكلنيكى الحديث : تتعامل رواية « المثل » أو القرين أساسا مع شخصية جوليا دكين الموظف متوسط الحال فى مدينة بطرسبرج والذى يتحول بالتدريج من حالة الصحة إلى حالة المرض فتظهر لديه هلاوس كثيرة وتسيطر عليه هذاءات عديدة وتنشطر نفسه فيتحول إلى اثنين ، شخص وقرينه ، « جوليا دكين » الأول « وجوليا دكين » الثانى ، وشخص جوليا دكين الثانى ، مهما يكن أمر وجوده الجسمانى فى الحقيقة ـ أمر مكيف نفسيا : أنه ينبع من أعماق روح « جوليا دكين » وحتى لو استطاع المرء أن يبين من وجهة نظر السيكولوجية المرضية أن هناك ضرورة سببيه فى ظهور الشخص الثانى ، فإن المهم أن حالة « جوليا دكين » التى صورت فى مطلع القصة ، لابد أن تقود إلى نهاية مأساوية [٨٥] وعلى هذا النحو يتحول جوليا دكين إلى اثنين ، يحاور ويصارع أحدهما الآخر : أما الأول فهو جوليا دكين الحقيقى ، المثالى ، أو على الأصح الذى « يتصنع » المثالية ، وأما الثانى فهو « جوليا دكين » الوهمى أو الوهم المتجسد وهو

الانتهازى السافل ، الخسيس ، الجبان ... الخ هذه النقائض القابعة فى أعماق « جوليا دكين » الأولى ، فهذا الأخير يرى فى « جوليا دكين » الثانى مالا يريد أن يراه فى نفسه ويحارب فيه لا يستطيع أن يحاربه فى نفسه ، والشخصيتان هما فى الحقيقة شخصية واحدة ، لكنها مزدوجة ومنقسمة على ذاتها ، فقد أصبح « جوليا دكين » إنسانا يحارب بعضه بعضا ، واستمر هكذا طوال الرواية ، إلى أن كانت نهايته جنونا مطبقا (٨٦) إن « جوليا دكين» تتبدى لديه كل مظاهر الفصام كمرض عقلى ، وقد كان كريبلن هو أول من عزل الفصام تحت اسم الخبل المبكر Dementia Praecox ثم قام ايوجين بلويلر عام ١٩١١ بصك مصطلح الفصام كبديل لمصطلح الخبل المبكر ، وحرفيا يعنى مصطلح الفصام « انقسام العقل » ويتكون من مقطعين فى اللاتينية Schiz أى منقسم أو منشطرو Phrenia أى عقل ، وقد فضل بلويلر استخدام هذا المصطلح لأنه كان يعكس الاضطراب الخاص بالتصدع والتفكك بين وظائف الشعور أو الانفعال من ناحية ووظائف التفكير أو المعرفة من ناحية أخرى ومن أهم مظاهر المرض :

١ ـ تدهور المستويات السابقة من الوظائف والانشطة الاجتماعية والمعرفية والمهنية .

٢ ـ ظهوره فى منتصف العمر (فيما بين ٤٥ ـ ٥٠) .

٣ ـ وجود نمط من الملامح والأعراض الذهانية تشتمل على اضطراب التفكير والهذاءات الغريبة والهلاوس كما يوجد إحساس مضطرب بالذات وفقدان للشعور بالواقع [٨٧]

أن « جوليا دكين » الشخصية المحورية فى رواية « المثل » لديه الكثير من مظاهر الاضطراب الفصامى ومن أمثله هذه الاضطرابات التدهور الذى حدث فى قدراته العقلية وفى مواظبته على العمل وفى علاقاته الاجتماعية بالناس ثم انعزاله عنهم وهروبه منهم وهو يقوم كذلك بأفعال قهرية وسواسية ويمر بنوبات من التقلب السريع من المرح إلى الاكتئاب ويتظاهر بما ليس فيه ويريد الهروب من ذاته فيواجهها ويعانى من اضطرابات كثيرة فى السلوك والكلام والتفكير ولعل أبرز المحكات المستخدمة لتحديد وتشخيص حالات الفصام هى المحكات الخاصة باضطراب عمليات التفكير والكلام ومنها :

اضطرابات التفكير :

وتشتمل هذه الاضطرابات على اضطرابات فى شكل التفكير واضطرابات فى مضمونه ومن أهم اضطرابات الشكل لدى الفصاميين :

١ ـ تفكك الترابطات بين الأفكار وتقطعها وتطايرها .

٢ ـ الاختراق المتبادل بين الأفكار والموضوعات حيث تتداخل الأفكار والموضوعات بشكل غير مناسب .

٣ ـ التضمين الزائد Overinclusiveness حيث تقوم معلومات غير مناسبة وغير مطلوبة بالتدخل واعاقة تسلسل التفكير .

٤ ـ هناك أيضا التوقف المفاجيء فى الكلام blocking أى التعطل والاعاقة وكذلك استخدام مصطلحات غير مناسبة وصك كلمات جديدة والاكثار من الحكم والامثال دون مناسبة ودون فهم .

أما اضطرابات محتوى التفكير فتشتمل على :

الهذاءات delusions وأهم مافيها هذاءات العظمه والاضطهاد والغيرة والسيطرة وبالاضافة إلى اضطرابات التفكير فإن هناك أيضا اضطرابات الإدراك واضطرابات الوجدان وهذه العمليات كلها تتفاعل معا أثناء الاضطراب الفصامى (٨٨) « جوليا دكين » فى رواية « المثل » تتضح لديه بشكل كبير العديد من مظاهر الاضطراب الفصامى ومن هذه المظاهر مايلى :

١ ـ **تطاير الأفكار** : flight of ideas وفى هذه الحالة نجد أن الأفكار تتابع بشكل سريع وليس هنالك اتجاه عام للتفكير ، كما أن الروابط بين الأفكار المتتابعة يبد وأنها ترجع إلى عوامل الصدفة وكلام المريض ينجذب بسهولة متأثرا بالمنبهات الخارجية والتداعيات

الداخلية السطحية والتداعيات اللفظية من كل نوع مثل السجع والجناس وما شابه ذلك ، كما يلجأ المريض إلى الأمثال القديمة أو الاكليشيهات أو الكلمات الشائعة ويحدث حالة تطاير الأفكار فى حالات الفصام الحاد والحالات العضوية خاصة تلك التى تنشأ عن أعطاب فى منطقة المهاد التحتى Hypothalomus فى الجهاز العصبى (٨٩) أن « جوليا دكين » فى « المثل » ينتقل فى الحديث مع طبيبه من موضوع إلى آخر بسرعة ويتحدث معه خلال جلسة واحدة عن موضوعات شتى غير مترابطه مثل : دروب الحياة الواسعة ، وفصاحة اللسان ، العمل والمجتمع الراقى ، تدبير المكائد وغسل الأيدى ، النفاق والانتقام من الأعداء ، الأقنعة والصيادلة ، الطعام والملاطفه والغناء والاشاعات ، وبعد أن ينتهى « جوليا دكين من حديثه نجد أنه كما قال دستويفسكى « قد صب كلامه المسهب المطنب بوضوح وجلاء وثقه لايدانيها وضوح ولا جلاء ولا ثقة فكان يزن كل قول من أقواله ساعيا إلى أحداث أقوى تأثير ممكن ، ولكن ما أن أنهى خطابه حتى أخذ يتفرس فى محدثه وهو يشعر بقلق شديد ، بقلق عظيم ، إنه يلتهمه الآن بنظراته التهاما ، ينتظر جوابه خائفا وجلا مشوشا نافد الصبر تفيض نفسه هما وغما . فما كان أشد استغرابه حين لم يزد كريستيان ايفانوفتش على أن دمدم ببضع كلمات بين اسنانه وقال له بلهجة جافة ولكنها لاتخلو من أدب وتهذيب ، أن وقته ثمين جدا ، وأنه لايفهم هذه الاقوال كلها فهما

واضحا » [٩٠] كذلك يكثر جوليا دكين أثناء حديثه مع الطبيب من استخدام الحكم والامثال الروسية القديمة دونما سياق مناسب أو فهم كاف لمدلولها وفى كثير من الحالات يقول له الطبيب المتخصص فى الطب العام والجراحة وليس الطب النفسى « أحسب أنك ابتعدت قليلا عن موضوعك ، اعترف لك باننى لم استطع أن أتابع تفكيرك الابكثير من العناء » [٩١] أو ماشابه ذلك من التعبيرات وردود الأفعال .

٢ ـ **الترديد الأعمى** Ecolalia وهى حالة تحدث حينما يقوم المريض بتكرار وترجيع الكلمات التى يسمعها دون فهم كامل المعناها ، وقد حدث أثناء لقاء جوليا دكين مع الطبيب أن دار الحوار التالى بينهما :

الطبيب : قل لى من فضلك : أين تسكن الآن ؟

ـ أين أسكن الآن ياكريستيان ايفانوفتش ؟

ـ نعم .. أريد ان أعرف .. أظن أنك كنت فى الماضى تعيش .

ـ صحيح ياكريستيان ايفانوفتش ، كنت أعيش ، كنت أعيش ، نعم كنت فى الماضى أعيش ، هذا واقع ، كنت أعيش .

كان السيد جوليا دكين يجيب بذلك مرفقا كلماته بضحكه نحيله . ولاح أن جوابه قد بث القلق والاضطراب فى نفس محدثه قال الطبيب :

ـ لا .. لقد أسأت فهم سؤالى .... أردت أن أقول أننى من جهتى .

ـ أنا أيضا أردت أن أقول ياكريستيان أيفانوفتش أننى من جهتى [٩٢]

إن الحوار بين جوليا دكين والطبيب تكون أساسا من أمثلة لهذه الاضطرابات المعرفيه التى تمثلت فى شكل أفكار متطايرة وعدم فهم للاسئلة وخروج من موضوع إلى آخر دون ترابط ومحاكاة صوتيه دون فهم لكلام الطبيب مع اسهاب وتفصيل واستطراد دون مبرر أو ضرورة ، مع آلية مفرطه فى الحوار والاستجابة للأسئلة كما تكثر لديه عمليات التوقف والشعور بضياع خطوط وتسلسل التفكير لديه ، وهو يقول لطبيبه معبرا عن شعوره بهذه الحالة وأن كان بالطبع لايفهم دلالاتها « صحيح ياكريستيان ايفانوفتش . ورغم أننى بطبعى شديد التحفظ والانكماش على نفسى ، كما سبق أن تشرفت بايضاح ذلك لك فيما أعتقد ، فأننى أتابع طريقى ، وهو طريق انعزالى ، أنا أعرف أن دروب الحياة واسعة .. أعنى .. أقصد ... معذره ياكريستيان ايفانوفتش ... لست قديرا فى مجال فصاحة اللسان-» (٩٣) أن حالة غلق الأفكار Thought Blockage هذه تتمثل فى حدوث توقف مفاجىء فى تيار التفكير ، يترك فراغا ، وقد تبدأ فكرة جديدة ، وقد كان دستويفسكى واعيا بنمو هذه الحالة وآثارها ـ ولدى المرضى الذين يتوفر لديهم قدر من الاستبصار بحالتهم قد تكون هذه خبرة مزعجة مثيرة للاضطراب ، وهذا يوحى بأن انغلاق التفكير هو أمر مختلف عما يشعر به الناس العاديون حينما يعانون فقدانا مفاجئا فى تيار تفكيرهم خاصة عندما يكونون فى حالة استنزاف للطاقة (انهاك) أو قلق شديد ،

وعندما يكون انغلاق التفكير موجودا بشكل واضح فإن هذا يكون دليلا تشخيصياً على الفصام (٩٤) .

عمليات تفكك الترابطات بين الأفكار والتداخل غير المناسب بين الأفكار والموضوعات وحدوث عمليات الأسهاب والغلق الذهنى وغير ذلك من مظاهر الخلل فى عمليات التفكير التى رصدها دستويفسكى فى حالة جوليا دكين تدل على وعيه العميق النافذ بالحالة الفصامية التى وقع جوليا دكين فى براثنها ، وقد تمسك بلويلر بعد ذلك وهو طبيب نفسى شهير بأن السبب الرئيسى فى حدوث اضطرابات التفكير لدى الفصاميين هو حدوث اضطراب فى عمليات الترابط حيث يحدث اتساع Iosseness أو توسيع وكذلك اعاقة أو تعطل interruption أو تداخل فى الترابطات ونتيجة لذلك يقوم المريض بالربط بين صور ومفاهيم غير مترابطه وبما يتفق مع خصائص خارجية للاشياء مثل : التشابه والتضاد والتجانس ، وهذا الاضطراب لايظهر فى قوته الكاملة بشكل مباشر ، فالتفكير أحيانا ما يصبح بلا هدف فى البداية ، وفى أحيان أخرى يفقد عيانيته وصلاته بالواقع ، ونتيجة لذلك ينسحب المريض من الواقع وهذا هو ما سماه بلويلر بالتفكير الاجترارى Autistic thinking الذى يتسم بعدم الاكتمال واحادية الجانب ، وأحد الانماط الشائعة للنزعة للنزعة أحادية الجانب من التفكير والانفصال عن الواقع هو الوصول إلى

مرحلة الاستدلال المرضى الكئيب والتفلسف بلا مبرر ولا أساس ، كما يظهر أيضا أحد أشكال التفكير الرمزى الذى تقوم فيه عملية التفكير فى جوهرها على أساس فقدان الترابطات الداخلية بين الأفكار والموضوعات ، فالشخص يلاحظ فقط الظواهر المنعزلة والمنفصلة وغير المترابطه ، وينتهى به الأمر إلى حالة من تشظى الأفكار Fragmenta-tion of ideas الذى يتميز غالبا بعجز تام عن الوصول إلى أحكام واستنتاجات منطقيه ، وهذا الاضطراب يتم التعبير عنه بشكل خاص فى تقطع وعدم الكلام ويشير بعض العلماء اتفاقا مع هذه الفكرة إلى أن أكثر الأعراض تمييزا لاضطراب التفكير لدى الفصاميين هى :

أ ـ الانسحاب من الواقع .

ب ـ الميل إلى التفلسف بلا هدف .

جـ ـ الرمزيه والتخييل الرتيب الذى يدور على وتيره واحدة .

د ـ عدم التكامل والنمطية الجامدة Stereotypy التى تقوم على أساس الأفكار والجمل والكلمات الخاصة بالفرد فقط (٩٥) .

لقد كانت هى حالة « جوليا دكين » فى البداية عندما ذهب إلى الطبيب لكن أفاق هذه الحالة وأبعادها تزايدات مع مرور الزمن وتصاعد الأحداث فى الرواية ، فتزايد أنسحاب «جوليا دكين » من الواقع وتزايدت لديه النزعة إلى التفلسف بلا هدف ثم بدأت تظهر أعراض

آخرى أكثر حدة وأكثر دلالة على الخلل والاضطراب الفصامى الذى أصابه ومن هذه المظاهر نجد ما يلى :

٣ ـ **الهذاءات** delusions وهى آراء ومعتقدات زائفة تنشأ نتيجة المرض ولا تتفق مع الوضع الحقيقى للاشياء ولا يمكن نفيها أو أزالتها من عقل المريض من خلال محاولات الاقناع المنطقى لتصحيح الأفكار والمعتقدات ، أنها ذات أساس مرضى كما أنها تكون انعكاسا منقلبا مشوها للواقع الموضوعى ، وأكثر الهذاءات شيوعا هى هذاءات الاضطهاد وأكثر هذاءات الاضطهاد بروزا وتكرارًا هى هذاءات الاحالة reference حيث يعتقد المريض أن كل شيء فى بيئته له علاقة مباشرة بشخصية وهو يشعر بأن كل شخص حوله ، المعارف والغرباء ، يراقبونه بشكل غريب ويتبادلون نظرات ضمنيه حوله ويتهامسون فيما بينهم ويضحكون عليه وقد يسأل المريض غيره : لماذا تنظر إلىّ هكذا ؟ أو لماذا يضحك الناس عندما أركب الترام ؟ ولماذا يبدأ بعضهم الآخر فى الكلام ؟ ولماذا ينزل البعض الثالث فى المحطة التالية ؟ ويصف المريض أشخاصا معينين من الأقارب وزملاء العمل والمعارف بانهم ذوو نوايا شريرة أو هم أعداء يحاولون ايذاءه والنيل منه ودس السم له فى الطعام أو قتله رميا بالرصاص [٩٦] أن « جوليا دكين منعزل عن الناس لايشاركهم حياتهم أو مشاعرهم فهو يعمل صباحا فى مكتبه ويبقى مساء فى بيته [٩٧] وهو يقول لطبيبه فى بداية شعوره باضطراب حالته

« لى اعداء ياكريستيان ايفانوفتش ، نعم لى أعداء ، أعداء عتاة آلوا على أنفسهم أن يضيعونى » [٩٨] مع تفاقم الحالة يشعر جوليا دكين بشكل بارز باضطهاد العالم له ومطاردته له ، كما تتكاثر لديه أفكار الاحالة فيشعر بأن كل العيون موجهه نحوه وكل الآذان متجهة إليه ، فبعد عودته من زيارة الطبيب ورغبته فى التجول قليلا فى المدينة « كان يشعر بوهن ، ويحس بنوع من الخدر ، وقد بلغ من الاضطراب أنه حين وصل درجات المدخل لم ينتظر أن تتقدم العربه إليه ، بل أتجه هو إليها مجتازا الفناء الموحل ، وحين هم أن يصعد إلى العربة أحس فجأة برغبة قوية فى أن يغور تحت الأرض أو أن يختبىء هو وعربته فى جحر من جحور الفئران . وخيل إليه أن جميع من كانوا فى هذه اللحظة عند أولسوفى قد وقفوا ينظرون إليه ، أحس أنه لو التفت لحظة واحدة لمات على الفور فى مكانه » [٩٩] مع تفاقم الحالة يبدأ جوليا دكين فى الخروج من منزله ليلا ووسط زئير الرياح وهمهمة العواصف وهطول الأمطار وإمكانات التجمد رعباوالاضطراب الشديد فزعا يظهر ظله الآخر فى شكل شبجى يقترب قليلا ويدلى بأصوات مبهمة غامضة ثم يبتعد وجوليا دكين فى حالة شديدة من الرعب والهياج يصرخ صرخات الفزع ويركض ركضات الجنون وهى حالة طالما مر بها قبل ذلك فقبل أن يظهر قرينه بفترة وجيزه كان جوليا دكين فى الشارع ليلا « خارجا عن طوره ، أنه يهرب من أعدائه وما يوقعونه فيه من ضروب الاضطهاد ويهرب من

وابل من الضربات التى يمطرونه بها ، يهرب من صرخات النساء العجائز المذعورات ، ومن نظرات أندرية فيليبوفبتش القاتله . كان السيد « جوليا دكين » ميتا ، متلاشيا ، بأوسع معانى الكلمة ، وإذا كان لايزال الآن قادرا على أن يركض ، فما ذلك إلا بمعجزة لايكاد يصدقها هو نفسه ، وكانت الليلة رهيبه ، رطبه يملؤها الضباب والمطر والثلج » (١٠٠) بعد هذه الليلة المرعبة وبعد أن يرى جوليا دكين قرينه فى صورته الشبحية يركض « جوليا دكين » هاربا من ظله ، من قرينه ، من نفسه متجها إلى بيته بينما يتابعه الآخر يركض معه ويبطىء حين يبطىء ، أنه هو ذات « جوليا دكين » وقد تخارجت وتموضعت فى الخارج وتجسدت أمامه فى شكل شخص يشبهه تماما ، وعندما يصل إلى غرفته يجد الرجل المجهول الذى كان يتابعه « جالسا أمامه ، على سريره هو ، يبتسم له ، ويغمز بعينه ، ويحرك له رأسه باشارات صداقة ومودة ، أنه هو أيضا لم يخلع معطفة وقبعته » (١٠١) أن هذاءات « جوليا دكين » قد أصبحت تصاحبها الهلاوس والخداعات الحسية ، إن الهذاءات باعتبارها أعتقادات راسخة لاتتفق مع الخلفية الثقافية والاجتماعية للمريض وباعتبارها نتيجه لعمليات مرضية داخلية تقاوم محاولات تغييرها والتأثير فيها وهذا أمر واضح فى حالة « جوليا دكين » ومن المحتمل أن يصل مثل هذا الشخص الذى يعانى من الفصام إلى حالة من الأدراك الهذائى فيسمع الشىء ويسىء تفسيره

ويرى الشىء ويسىء تفسيره وتساهم عمليات فقدان التماسك فى الأدراك والتفكير فى حدوث الهذاءات الإدراكية ، فتحلل الجانب الاساسى من الخبرة يساهم فى ظهور المعانى الهذائية ، وتحدث هذاءات الاضطهاد نتيجة لهلاوس سمعية وهلاوس جسميه وخبرات تجعل المرء يشعر بالسلبية وقلة الأهمية وهى يمكن أن تأخذ أشكالا عديدة منها أفكار الاحالة حين يشعر المريض أن الآخرين يتحدثون عنه وينظرون إليه ويتجسسون عليه ، كما يشعر بعض المرضى أنهم يسرقون ويحرمون من حقوقهم وممتلكاتهم الخاصة ، ومن المعتاد لدى الأطباء النفسيين المتحدثين بالإنجليزية استخدام كلمة « بارانويا » كبديل لمصطلح اضطهادى Persecutory والبارانويا فى اللغة الأغريقية تعنى « بجانب العقل » وقد استخدمت فى القرن التاسع عشر لوصف المرض العقلى والوظيفى الذى تكون فيه الهذاءات هى الخاصية البارزه سواء كانت هذه الهذاءات هى هذاءات العظمه grandaire أو هذاءات الاضطهاد Persecution (١٠٢) أن « جوليا دكين »طوال الرواية يشعر باضطهاد العالم له ويتجنب زملاءه فى العمل ويتحاشاهم ولاينظر تجاههم خوفا من حدوث أى اتصال ولو عابر بينه وبينهم ، قال « جوليا دكين » لنفسه « ماذا جرى ؟ أأنا فى حلم ؟ أأنا فى حالة يقظة أم أنه كابوس الأمس يستمر الآن ؟ كيف يكون هذا ممكنا ؟ بأى حق يفعلون هذا ؟ » (١٠٣) أنه تنتابه وتسيطر عليه مشاعر بعدم الجداره وفقدان

القيمة وفى نفس الوقت ضرورة الدفاع عن شرفه أو كرامته التى شعر أنها أهينت حين ظهر الآخر فى حياته ونازعه فى عمله وفصله منه وحضر بدلا منه كل المناسبات والاحتفالات وأخذ منه كل فرصه فى الحياة ودبر له كل المكائد والدسائس والمؤامرات يقول جوليا دكين لنفسه « ولكنى لن أسمح أبدا أن أعامل كخرقه باليه ، اننى لم أسمح بذلك لاحد فى حياتى ، لم أسمح به حتى لاشخاص أقوى منه ، فكيف احتمل مثل هذه الاهانة من رجل فاسد مثله ، لست خرقه باليه أيها السيد ، لا لست خرقه بالية [١٠٤] .

إن جوليا دكين بالاضافه إلى أفكار الاضطهاد والاحالة وشعوره بكابوسيه العالم تنتابه كثيرا الأفكار العدمية فيتمنى أن يكون ميتا ويشعر بعدم حقيقة العالم أو وجوده ، هذه الهذاءات العدمية Nihilistic delusions يسميها الأطباء الفرنسيون بهذاءات النفى negation لأن المريض ينكر وجود جسمه وعقله ومن يحبونه والعالم المحيط به ، وقد يؤكد أنه ليس لديه عقول ولا ذكاء أو أن جسمه أو أجزاء منه ليس موجودا وقد ينكر وجوده كشخص أو أنه قد مات ، فالعالم قد توقف وكل شخص آخر قد مات ، وهذه الهذاءات تحدث فى حالات الاكتئاب الشديد وفى حالات الهذيان الشديدة والمصاحبة للفصام [١٠٥] صحيح أن جوليا دكين لايشعر بكل هذه المشاعر العدمية لكنها

تظل موجودة بالنسبة له خاصة فى نظرته لنفسه على الأقل ، تظل موجودة لديه تعذبه وتؤرقه وتظهر كرد فعل لما يعانيه فى حياته من آلام وهو يعانى من الكوابيس والذكريات الغامضة والرؤى العجيبة والامنيات المجهضة والطموحات المكبوته لكن أكثر الأشياء التى قلبت حياته رأسا على عقب كما قلنا كان هو ظهور ذلك الآخر فى حياته ، وهذه الخبرة هى مزيج من الخداعات الحسيه والهلاوس الأدراكيه ومن ثم تحتاج منا إلى تفصيلها فى نقطة خاصة .

٤ ـ الهلاوس :

تعرف الهلاوس عادة على أنها صور ذات منشأ داخلى يراها الشخص على أنها واقعية وحيه وخارجية كما فى إدراك موضوع معين وغالبا ما ترتبط الهلاوس بالذهان وبصفه خاصة بالفصام [١٠٦] وتعرف الهلاوس أيضا على أنها إدراكات متخيله أو زائفه وخاصيتها المميزة هى غياب موضوع الإدراك أو غياب التنبيه الواقعى لأعضاء الحس ، لكن هذه الأدراكات الزائفة تبدو حقيقية بالنسبة لصاحبها وتكون لها مصادر اسقاطاتها الخارجية لدى الفرد المريض أى أن الموضوعات المتخيلة تدرك على أنها تشكل نفس الموضع فى المكان كموضوعات واقعية متعينة فى الخارج ثم فى النهاية تكون واضحة جدا للمريض بحيث لايكون لديه أدنى شك فى واقعية مايراه أو يسمعه

(١٠٧) وعندما يفقد المرء سيطرته أو أحساسه الذاتى بالتحكم فى عملياته العقلية تحدث صور خيالية متزايدة ، وفقدان هذا الإحساس بالتحكم الأرادى فى الصور العقلية يحدث إما فى حالات العصاب الشديدة أو فى حالات الذهان ومثال ذلك الهلاوس التى تحدث فى الفصام ، لكن تشخيص الفصام يجب ألا يقوم عل مجرد وجود الهلاوس فقط (١٠٨) وقد عرف « ياسبرز » الهلاوس بأنها أدراك زائف وأنها ليست تشويهات حسية أو إساءة تفسير للمدركات ولكنها تحدث فى نفس الوقت كإدراك حقيقى وعرفها « اسكيرول » على أنها أدراك دون وجود موضوع مدرك ، وما يميز الهلاوس عن الأدراك هو أنها تأتى من الداخل رغم أن الشخص يستجيب لها كما لو كانت أدراكات حقيقية تأتى من الخارج وهذا هو ما يميزها عن الصور العقلية الحية التى تأتى من الداخل ولكن يتم التعرف عليها على أن مصدرها داخلى ، وقد أشار هليرز Hilers أن الهلاوس فى حالة الفصام ليست صورا عقلية وليست إدراكات حقيقية ، والهلاوس قد تكون نتيجة للانفعالات العنيفه أو القابلية للايحاء أو الاضطرابات فى أعضاء الحس (العين/ الأذن ... الخ) أو الحرمان الحسى أو اضطرابات الجهاز العصبى ، وبالنسبة لعلاقة الهلاوس بالنوم ، يمكن أن تكون الهلاوس حالات خاصة من اضطراب الوعى ، فهناك هلاوس شفق الوعى Hypnogogic التى تحدث عندما يكون المرء على وشك الدخول فى حالة النوم ، وهناك

هلاوس غسق الوعى Hypnopompic التى تحدث عندما يستيقظ المرءتوا من النوم ، والهلاوس الشفقية تحدث خلال حالات الدوار وتكون متقطعة ويبدو أنها تفرض نفسها على الفرد ولا تشكل جانبا من خبرة يشارك فيها المرء كما فى حالة الحلم (١٠٩) وقد اشار شرويدر إلى أن الهلاوس يمكن أن تحدث فى أربع فئات أو زملات أعراض أساسية هى :

(أ) الهلاوس الخلطيه Confusional Hallucinations وهناك يكون الوعى غائما مضطربا مشوشا ـ وتكون الهلاوس البصرية هى الأكثر شيوعا ، وتتكون الهلاوس السمعية من موسيقى وضوضاء وكلمات غريبه وقد يحدث أن يسمع المريض بعض الجمل المركبة .

(ب) هلاوس الاحالة للذات Self – reference Hallucinations وهنا يسمع المريض أصواتا تتحدث عنه ويمكن أن يعطى فكرة عامة عما تقوله هذه الأصوات ، ويكون المريض مقتنعا أن الأصوات تأتى من أفراد فى البيئة لكنه لايستطيع تحديد معنى ماتقوله هذه الأصوات .

(جـ) الهلاوس اللفظية Verbal Hallucinations ، وفى هذه الحالة يسمع المريض أصواتا تتحدث عنه ويستطيع أن يستنتج محتواها بشكل دقيق وقد يتم ارجاع الأصوات إلى اشخاص حقيقيين أو متخيليين أو إلى الآلات الميكانيكية .

(د) الهلاوس الخيالية Fantastic Hallucinations وهنا تميل

الهلاوس من كل نوع إلى الحدوث ، فالمريض يصف خبرات خيالية تقوم على أساس هلاوس سمعية وحسمية وبصرية وأحيانا يبدو أن المريض يقوم بوصف خبرات الحلم كما لو كانت حقيقية [١١٠] وأخيرا فإن ما يميز الهلاوس عن الخداعات الإدراكية illusions هو أن الخداع الإدراكي عبارة عن إدراك مشوه زائف لموضوع واقعي [١١١] وهو يحدث عندما يقوم الشخص القائم بالأدراك بتحويل المنبهات الخارجية بحيث تشابه شيئا آخر غير الموضوع الخارجي الموجود فعلا ، والخبرة ذاتية وحيوية ، مموضعة في الخارج وهناك أحساس طفيف بالواقع وتحدث هذه الحالة في الحياة اليومية لكنها ترتبط بحالات عقلية خاصة مثل الخوف والتوقع وعدم الانتباه والتعب ، ومن أمثله الخداعات أخطاء الطباعة التي نقرأ حروفها بشكل صحيح والأشكال التي يكونها الأطفال والبالغون من السحب والنقوش التي على الأسقف والجدران والياف والشجر ، وكذلك ظاهرة السراب التي تحدث في الصحراء ١١٢ وفي الخداعات الأدراكية يكون وجود المنبه الخارجي شرطاً أساسياً ، أما الهلاوس فهي تحدث دون وجود المنبه الخارجي المناسب ، وبناء على ماسبق يمكننا القول بأن الخبرة الأساسية التي وقع جوليادكين في رواية « المثل » في براثنها كانت خبرة هلوسية هذائية عنيفه أكثر منها شيئاً آخر ، فالصور والأحداث التي تجسدت أمامه نبعت من داخله وتخارجت وتشكلت أمامه وقلبت، حياته رأسا على

عقب ، ولم يكن ذلك الشخص الآخر الذى تعقب جوليا دكين وطارده وقض مضجعه فى البيت والعمل ، فى الليل والنهار ، سوى هلاوس بصرية وسمعية حاصرته رغم أنه هو ذاته مصدرها الذى تنبعث منه ، لقد تركنا جوليادكين فى فقرة سابقة من هذه الدراسة وهو يعود إلى منزله شارد الذهن مشتت الحواس بعد أن طارده قرينه وتعقبه ، ثم عندما يدخل منزله يجد قرينه جالسا أمامه « يحرك رأسه باشارات صداقة ومودة ، إنه هو أيضا لم يخلع معطفه وقبعته ، أراد جولياكين أن يصرخ ولكنه لم يستطيع ، وأراد أن يحتج ، ولكنه لم يقو على ذلك ، انتصب شعره فوق رأسه ، جلس دون أن يشعر أى شعور بما يفعل فكأنه ميت ذعرا ورعبا ، وكان هنالك ما يدعو إلى الذعر والرعب على كل حال فقد عرف رفيق ليلته معرفة تامة آخر الأمر ، إن رفيقه ذاك لم يكن إلا هو نفسه نعم ، إنه هو نفسه ، هو جولياكين بشخصه ، هو جولياكين ثان ، لكنه شبيه به شبها مطلقا ، مماثل له تماما ، أو قل بكلمة واحدة ، إنه ما يطلق عليه اسم « المثل » ، هو « مثل » السيد جوليا دكين من جميع النواحى (١١٣) تنتاب جولياكين المخاوف ويفقد قدرته على التركيز ويهمل عمله ويبدأ فى تغيير نمط حياته فينام كثيرا ولا يذهب للعمل ، وفى الليل يتجول فى الشوارع هائما على وجهه « إن قلقا رهيبا يهد نفسه هدا ، حتى أن فكره وذاكرته يبارحانه تماما فى بعض اللحظات ، فلما ثاب إلى رشده بعد إحدى هذه الغيبوبات لاحظ أنه كان

بسبيل الجرى بقلمه على ورقة من الأوراق على نحو آلى لا شعورى ، وسرعان ما أخذ يعيد ماكتبه لفقدانه ثقته بنفسه ، فلم يستطع أن يفهم شيئا مما كتب بطبيعة الحال » [١١٤] لقد تذبذب رأى جوليادكين فى نفسه وفى الآخر قرينه ، ففى الليل يكون الآخر أقرب إلى الوداعة ويحاول التقرب إلى جوليا دكين ويحاول مساعدته على إشباع بعض رغباته المحبطة ، أما فى النهار فيكون شرساً محبطا عدوانيا مراوغا ، ويتفاوت رأى جوليادكين فى قرينه ومن ثم نفسه فهو أحيانا طيب وأحيانا شرير ، أحيانا جدير بالاعجاب وأحيانا بالاحتقار لكن الصورة تزداد قتامتها شيئا فشيئا وتتحول إلى شر واحتقار وشراسة وعدوان ، ومن خلال الصور الهلوسية النهارية والصور الهلوسيـة الليلية يكشف دستويفسكى عن أعماق جوليا دكين وطموحاته ومخاوفه ، إنه خاضع لسيطرة رؤسائه يشعر بالذلة والهوان كلما تعامل معهم ، إنه يخلق بداخله شخصا آخر يشبهه لكنه يحسن التعامل مع رؤسائه ، إنه يحقق من خلاله ما عجز عن تحقيقه فى الواقع ، إنه يحاول إعادة الأتزان إلى فوضى النفس الداخلية من خلال التهويمات والهلاوس والأحلام ، لكن هذه الخبرة الهلوسية لم تكن خبرة جيدة مشبعة بالنسبة لجوليا دكين ، ربما كانت كذلك فى البداية لكنها سرعان ما أصبحت خبره كابوسية قاتمة شديدة القدرة على إحداث الرعب والفوضى العقلية مما جعله دائما يهيم على وجهه فى الطرقات وفى الشوارع بينما تصفعه هبات

العاصفة وتغرقه الأمطار ، وخلال هذا الجو المرعب يظهر له قرينه دائما ويطارده ، ومع تزايد الخوف والرعب والمطاردة يزداد انشطار النفس وانقسامها ويزداد تصدع العقل وانشقاقه ، ويختلط عالم الحلم بعالم الواقع « إنه يركض الآن قدما على غير هدى ، لايدرى أين يذهب ، ولكنه كلما خطا خطوة ، وكلما قرعت قدمه اسفلت الرصيف مرة انبجس إلى جانبه عدو جديد كأنه يخرج من باطن الأرض ، انبجس جوليادكين جديد ، انبجس ذلك الدجال نفسه رهيبا حقيرا باعثا على التقزز والاشمئزاز كما كان ، ويأخذ هؤلاء الاشخاص المتشابهون جميعا يركضون واحدا وراء آخر ، فكأنهم سرب من الإوز يطارد بطلنا ويلاحقه ، أصبح بطلنا لايعرف إلى أين يهرب . أصبح لا يعرف كيف ينجو من هؤلاء « الجولياديكنات » الذين يجرون وراءه حتى تقطعت أنفاس بطلنا المسكين . وسرعان ما حاصره هؤلاء الأشخاص المتشابهون من كل جهة . إنهم الوف . إنهم مبثوثون فى كل مكان . إنهم يجتاحون جميع شوارع العاصمة . وهذا رجل من رجال الشرطة يرى نفسه مضطرا أمام هذا التراكم الفاضح إلى أن يمسك بتلابيبهم فيقبض عليهم ويحبسهم فى مركز مجاور من مراكز الشرطة . واستيقظ بطلنا وقد تجمد من الخوف والذعر وتخدرت أعضاؤه .... فإذا هو يرى أن الواقع ليس خيرا من المنام [١١٥] إن هذا الحلم السحرى العجيب هو مركز الرواية كما يقول « ديمترى تشيزيفسكى » ، وفيه يكمن

جواب السؤال عن « مكان الإنسان » بشكل واضح ، إن جوليادكين (وهنا يكمن مغزاه النموذجى أو مغزاه الاجتماعى كما يقول دستويفسكى) ليس له مكان خاص به ، ولم يكن قد أحرز مكانا قط فى حياته ، فليس له « مجال » فى حياته باستثناء الزاوية التى تقع خلف الخزانة أو الموقد حيث يختفى من اضطهاد أعدائه الوهميين ، وفى هذا الصدد نجد جوليا دكين شبيها بشخصيات أخرى لدى دستويفسكى : الحالم فى « ليال بيضاء » و « قصة من بطرسبرح » وأبطال « قلب ضعيف » والسيد بروخاركين (فى جانب منه على الأقل) ومارميلادوف فى الجريمة والعقاب ، إن هناك شيئا ما غير بشرى ، شيئا متشيئا فى انعدام وجود مكان للشخص خاص به (١١٦) إن جوليادكين يتخيل رؤية أشياء وأشخاص وحيوانات وظواهر ليست موجوده ، يعانى من ضعف الذاكرة رغم فيضانات التداعيات غير المحدودة ، تتجمع لديه الأفكار وتتفرق ، وتتقارب وتتباعد ، يعانى من الآخر الذى يحصل على كل شىء ، بينما الأنا لاتحصل على أى شىء ، الآخر الذى يظهر دائما « مرحا فرحا نشيطا على عادته ، كثير الحركة متواثب الخطى ، سافر اللهجة ، شديد التملق ، حاضر البديهه ، سريع الجواب ، خفيف الساقين ، يسلم عليه الجميع ويرحبون به ويفرحون بمقدمه (١١٧) هذا بينما يعانى جوليا دكين الحقيقى من الاكتئاب والحزن والخمول واضطراب الحركة وتفكك الكلام والتفكير والاصطدام

بالآخرين وتجاهلهم له ويكثر من النظر إلى المرآة والتحديق فى ملامحه وهو يشعر بغرابه كل الأشياء حوله ويتخيل حدوث أشياء لم تحدث ، فيعتقد أن الرسائل التى يكتبها تسرق منه فى حين أن واقع الأمر هو أن هذه الرسائل لم تسرق مطلقا لأنها لم تكتب أصلا ، تبدلت أحوال جوليادكين وتدهورت وصار يرى فى هيئة غريبة « كانت ملابسه فوضى ، وكان انفعاله غريبا ، وكان كل مايراه الناس فيه ، من مشيته فى القاعة ، أو قل ركضه فى أرجائها ، إلى حركات يديه ، إلى الكلمات الغريبة القليلة التى كانت تفلت منه يديه على غير شعور ، كل ذلك كان لايهىء الناس لأن ينظروا إليه نظرة حسنة (١١٨) وبعد تكرار حوادث سرقة الرسائل التى لم تكتب أصلا وتزايد اعتقاده فى أن امرأة جميلة تكتب له بعض الرسائل لكنها تسرق أيضا ، بعد حادثه سرقة من هذه السرقات المتخيلة نجد أن جوليا دكين تنتابه نوبه عنيفة من الذهول والرعب ويزدحم الدم قويا فى رأسه « فيطلق صرخة من بين أسنانه ، وأمسك رأسه المحترق بيديه ، وتهاوى على قطعة الخشب الضخمة وغرق فى التأمل .. ودون أن يصل إلى تركيز أفكاره .. أن وجوها كثيرة تتخاطر الآن أمام عينيه ، غامضة تارة واضحة تاره أخرى ... وأخذت تتخاطر أمام بصره كذلك أحداث كان قد نسيها منذ زمان طويل ، وأخذت تتوافد على ذاكرته ألحان بعض الأغانى التافهة » (١١٩) ، إن جوليادكين يطرد من عمله ويتباعد عنه جميع الناس بمن فيهم خادمه العجوز ، ويظن أن هناك

مؤامرات كبيرة تدبر ضده ويرى أن ظله وقرينه الآخر يتعقبه ويطارده ويشعل النار فى كل تفاصيل حياته ، إن حالته هى مزيج من الهلاوس البصريه والسمعية والهذاءات والخداعات الإدراكية واضطرابات التفكير والوجدان ، كما انه يعانى أيضا من اضطرابات أخرى مثل :

٥ ـ تكرار حدوث ظاهرة « سبق أن » أو سبقت الرؤية deja vu

لديه وهى وهم أو خداع أدراكى يتعلق بالألفة بشىء ما وليس بسوء تفسير الأشكال ، وهذه الحالة قد تحدث خلال اليقظة الكاملة لدى الاشخاص الأصحاء ، ولكنها تحدث عادة أكثر أثناء الأزمات النفسية وتغيرات حالات الوعى والخبرات الهلوسية وأثناء الإفاقة من النوبات الصرعية [١٢٠] لقد مر جوليادكين بامثال هذه الخبرة أيضا التى عبر عنها دستويفسكى قائلاً « ومن تمام المصيبة أن الجو كان رهيبا فالثلج يتساقط اسناخا كبيرة ، ويتسرب إلى داخل معطف صاحبنا ، ولم يكن فى وسع المرء أن يرى شيئا من شدة كثافة الثلج والضباب ، كان يستحيل على المرء أن يعرف الشارع الذى تجرى فيه العربة سريعة سرعة شديدة ، وفجأة شعر السيد جوليادكين بذلك الشعور الذى يحس صاحبه أنه « سبق له أن رأى ما يراه الآن » فظل بضع لحظات يحاول أن يتذكر ، ترى ألم يوجس هذا كله فى الليلة البارحة ، فى الحلم مثلا ؟ .. وأخذ قلقه يزداد شدة بغير انقطاع ، هو الآن فى دورة القلق ،

إنه يحتضر . أراد أن يصرخ وهو متشبث بعدوه الذى لايرحم . ولكن صرخته فنيت على شفتيه . ثم جاءت لحظة نسيان كامل . شعر السيد جوليادكين شعورا غامضا بأن كل مايقع له أمر لاسبيل إلى فهمه .. أمر لا فائدة منه .. أمر لاطائل تحته . أمر لا شأن له به . باطل وسخف أن يحتج » (١٢١)

٦ ـ اختلال الشعور بالشخصية depersonalization وبالواقع derealization : وينجم هذا الاضطراب عن التشوهات التى تحدث فى الوعى وفى إدراك الشخص لجسمه ، فيدرك الشخص ذاته باعتبارها غريبة عن أفكاره ومشاعره والآخرين والمواقف المألوفة ، ويفقد الشخص صلاته بالآخرين ويشعر بأنه أصبح يشبه الآلة ويقوم بنشاطاته بطريقه ميكانيكية مملة ورتيبة . وترتبط هذه الحالة عادة بحالة الشعور باختلال الشعور بالواقع حيث تبدو البيئة للفرد غريبة ، غيرواقعية أوخالية من كل المعانى العاطفية وتظهر هذه الاضطرابات فى حالات الفصام والاكتئاب الحاد والهستيريا وحالات القلق ، إن هذه الأفكار غالبا ما تكون هذائية وأحيانا ما يعرف المريض شذوذها ويشكو من الاضطراب الذى تسببه له (١٢٢) ، يقول جوليادكين لنفسه « أنا ، أنا ، أنا ، ما أنا ، لا شىء ، يمينا لست أنا ، لست أنا حتما » معبرا عن اختلال شعوره بذاته واحساسه بغرابة نفسه وتصرفاته وفى أحيان كثيرة ، كما كان جوليادكين أيضا « لايعلم علم اليقين أكل ما يراه حوله

هو جزء من العالم الواقعى أم هو امتداد الرؤى المضطربة التى رآها فى حلم ، غير أن حواس السيد جوليادكين أخذت تستوعب شيئا فشيئا ، بمزيد من الدقة والحدة ، مجال أدراكاته المألوفة ، فها هو ذا يرى ما ألف أن يراه من نظرات محدقة إليه : نظرات جدران الغرفة التى يغشاها الغبار والدخان ، ويميل لونها إلى خضرة متسخة ، ونظرات منضدته المصنوعة من خشب الاكاجو ، ونظرات كراسيه التى هى تقليد لكراسى خشب الاكاجو ، ونظرات منضدته المصبوغة باللون الأحمر » [١٢٣] إن حدود الواقع تتداخل مع حدود الوهم لدى جوليا دكين وتتنافذ عوالم الصحو مع عوالم الحلم وتكثر الهلاوس الخلطية الناجمة عن تشوش الوعى وتختلط بهلاوس الاحالة للذات ومشاعر الاضطهاد ، ويصبح العالم كله عدائيا ومناهضا للذات ومحتجاً عليها ومضطهداً لها فتشعر مع تزايد انسحاقها تحت وطأة سياط الواقع ، وكذلك مشاعرها المتضخمة بالاضطهاد والتى تغذيها هلاوس تؤرق وتعذب ، بانديأح حدود الذات واختلاط معالم الواقع والحياة ، وتبلغ مثل هذه الحالة ذروتها فتتحول الحالة المزاجية والدافعية للمريض إلى حالة من التفكك الوجدانى ، والمثال البالغ على تفكك الوجدان قدمه المستكشف الإنجليزى لفنجستون معبرا عن شعوره حينما حاصره أسد ذات مرة فى الغابة « لقد حدث إحساس يشبه الحلم حيث لم يكن هناك شعور بالالم أو شعور بالرعب ، رغم أننى كنت واعيا بكل ما

يحدث » ويبدو أنه كان يصف ما يعرف الآن باسم اختلال الشعور بالواقع [١٢٤] .

لقد خبر جوليادكين هذه الحالة المتطرفة من تفكك الوجدان لكنه لم يستطع أبدا أن يهرب من موجات الرعب العاتية التى جاءت معها وحاصرته .

٧ ـ الإحساس بالحضور The sense of presence ومن الصعب تصنيف الأحساس بالحضور ، فهنا يشعر الشخص بأنه فى حضور شخص ما أو أن شخصا مايوجد معه ، رغم عدم الوجود الفعلى لهذا الشخص الثانى ، وهو ليس حالة من الخداع الأدراكى ، ومعظم الناس العاديين يكون لديهم الشعور بوجود شخص آخر معهم حينما يكونون فى حالة وحدة أو عندما يسيرون فى الشوارع المظلمة أو يصعدون قفزا سلما شاحب الاضاءة لأحد المنازل فى الليل فاثناء ذلك يشعرون أن شخصا ما يقف أو يمشى أو يجرى خلفهم ، وبداخلهم يحاولون السخرية من هذا الشعور لكنهم فى الواقع يلتفتون حولهم وخلفهم بين الفينة والفينه للتأكد من عدم وجود هذا الشخص ، وبعض المرضى يعرفون أن هناك شخصا ما موجودا لكنهم لايستطيعون رؤيته وقد لا يعرفون من هو ، وهذه الحالة تكون نتيجة نقص النوم أو الجوع أو الهوس الدينى كما أنها تحدث فى الحالات العضوية فى المخ وفى الفصام

والهستيريا (١٢٥) وحالة جوليادكين فى « المثل » بدأت بمثل هـذا الإحساس فقد كان يشعر فى البداية بحضور شخص ما يوجد معه دائما ، يتعقبه لكنه لايراه ، يقترب منه بطريقة شبحية مبهمة ثم يبتعد عنه ، يحضر متلفعا بالضباب ومتسربلا بالظلام والجليد ، ثم تفاقمت الحالة فلم تعد مجرد شعور بالحضور بل إحساس ادراكى هلوسى بوجوده ومشاهدته وسماعه والهرب منه .

٨ ـ التناقض الوجـدانى Ambivolence وتناقض الميـول والنزعات — ambitendency

فى التناقض الوجدانى يظهر المريض وهو يعبر عن حالات السرور والألم فى نفس الوقت ، وتتابع لديه إحساسات الفرح والمعاناة وهو ما كان يفعله جوليا دكين فعلا فى بداية الرواية ، ويرتبط بالتنـاقض الوجدانى ظاهرة ثنائية الرغبة أو تناقض الميول والنزعات حيث يفقد المريض قدرته على الاختيار بين رغبتين أو نشاطين أو مسلكين .. الخ . وهناك أيضا اضطراب الإرادة وفقدان القدرة على المبادأة ونقص النشاط الواضح وفقدان المريض لاهتمامه بهواياته وما يحبه ويسعى إليه بل وكذلك وسائل المحافظة على الحياة أو الظهور بمظهر حسن أمام الآخرين (١٢٦) وقد كان جوليادكين يكثر من الذهاب والإياب فى المنزل وتتنازعه دوافع الخروج من المنزل ثم العودة فجأة إليه ، الذهاب إلى

بعض الاماكن ثم العودة سريعا منها قبل أن يصل إليها ودون سبب ظاهر لأى من المسلكين ، وحتى على المستوى الحركى ، مستوى حركات الجلوس والوقوف ، تبدت لديه هذه الصراعات وقد ظهر ذلك بشكل خاص عندما ذهب إلى الطبيب يشكو له اضطهاد الناس وتعقبهم له ، فعندما دخل العيادة وواجه الطبيب « اضطربت حالته فدمدم ببضع كلمات مشوشة يعتذر بها عن مجيئه ولم يعرف بعد ذلك أى وضع يتخذ ، فجلس على كرسى ، ولكنه لم يلبث أن لاحظ أن أحدا لم يدعه إلى الجلوس ، فشعر بأن عمله غير لائق ، فأراد أن يصلح ما اقترف من مخالفة للآداب والاجتماعية ، فأسرع ينهض عن الكرسى المغتصب ، ويقف على قدميه ، ثم ثاب إلى رشده فشعر مضطربا بأنه قد ارتكب غلطتين متلاحقتين فاندفع يرتكب غلطه ثالثة وأملا فى تبرير نفسه أخذ يجمجم بأقوال غير مفهومة تصاحبها ابتسامة شاحبة ، وأخيرا احمر وجهه احمرارا شديدا ، واضطرب اضطرابا كبيرا ، فصمت ، وعاد إلى مكانه على الكرسى ثم لم ينهض عنه ». (١٢٧) هذا مثال واحد يوضح تلك الحالة من التردد الكبير وفقدان الإرادة البارز وضعف التوجه والقدرة على المبادأة واتخاذ القرار التى أصابت حياة جوليادكين فى صميمها وجعلت عقله ينزلق رويدا رويدا فى طريق الاضطراب والمرض والضياع .

إن التوصيف النهائى الأكثر قربا من الحقيقة فى حالة

« جوليادكين » هو تشخيص الحالة باعتبارها فصاماً من النوع الاضطهادى Paranoid والحالة المتفاقمة من الفصام هنا جعلت جوليا دكين يقترب أكثر من الحالة المرضية المسماة صورة المرآة الشبحية Phantom – mirror image أو الذات المرئية أو Autoscopy وفى هذه الخبرة الغريبة كما يقول لنا الأطباء النفسيون يرى المريض نفسه ويعرف أنه كذلك وأن الأمر ليس مجرد هلوسة بصرية ، وذلك لأن الإحساسات العقلية والجسمية تكون موجودة كى تعطى المرء انطباعا بأن الهلوسة هى شخصه ذاته وقد تخارج منه متمثلا أمامه ، ويمكن أن تحدث هذه الحالة أثناء اضطرابات الاكتئاب الشديدة والاضطرابات الانفعاليه الحادة وتغيرات الوعى المصحوبة بالتعب والإرهاق البدنى الشديدين ، وأحيانا يكون هذا العرض هستيريا ، كما أنه يحدث عند بعض الفصاميين ، وتكثر هذه الصورة فى حالات الهذيان الشديد وشبه الحاد وغالبا ما ترتبط عضويا بالصرع والأعصاب البؤرية فى المنطقة الجدارية المؤخرية Parieto – occip-tal regiosn من المخ ، وهناك عقيدة فولكورية ألمانية شائعة تقول بأنه عندما يرى المرء قرينه فإنه هذا يشير إلى أنه يقترب من الموت (١٢٨)

على أية حال ، هذه هى حالة « جوليادكين » التى قام دستويفسكى بتصوير كل خلجاتها وصراعاتها ، كل مخاوفها وهلاوسها وهذاءاتها ، كل أحلامها وطموحاتها وكل ما أعاق وأجهض أمنياتها وتشوفاتها ،

رصد دستويفسكى بعين خبيرة كل أعراض واضطرابات الحالة مما جعل البعض يعتقد أنه قد اعتمد فى كتابه الرواية على مذكرات مريض عقلى يعانى من هذه الأعراض ، أيا كان الأمر فقد قرأ دستويفسكى كثيرا فى الطب النفسى ، لكنه توفرت لديه قبل كل ذلك البصيرة النافذة والوعى الحاد بأعماق النفس البشرية ، وقد كان وعيه بانعدام القانونية وفوضى الواقع الاجتماعى ينموان بشكل واضح عبر أعماله وخاصة فى كتاباته الأخيرة ، لكنه ظل فى نفس الوقت يصف الإنسان والتناقض والصراع الملازم لعالمه الباطن بشكل أكثر اتساعا وتعقيداً [١٢٩] لقد ظلت مشكلة الأزواجية والثنائية فى الطبيعة البشرية تؤرق دستويفسكى وتشكل المعالم البارزة للعديد من أعماله وقد تردد موضوع الشخص الثانى مرة أخرى فى رواية « الممسوسنون » (١٨٧٢ ـ ١٨٧٣) وفى رواية « الشباب الغض » (١٨٧٥) وفى رواية « الأخوة كارامازوف » (١٨٧٩ ـ ١٨٨٠) [١٣٠] لكن أيا كانت تجليات هذه الفكرة وأيا كان شكل ترددها وتكرارها فى هذه الأعمال فإن رواية « المثل » أو « القرين » تظل هى الدرة المتفردة فى عقد دستويفسكى الفريد فى هذا الشأن .

الفصل الخامس

سترندبرج :
دفاع رجل مجنون

من المستحيل كما يقول تشارلز لامب أن ننظر إلى شكسبير باعتباره مجنونا ، إن عظمة الموهبة التى يمكن فهم العبقرية الشعرية أساسا من خلالها ، وعظمة الامكانيات العقلية التى نستدل عليها من خلال الموهبة الشعرية تكشف عن نفسها ، فى توازن يدعو للاعجاب ، بين القدرات العقلية المختلفة ، أما الجنون فهو طغيان غير متناسب أو تطرف أو تدهور يحدث فى واحدة من هذه القدرات (أو الملكات) ، إن أساس الخطأ ـ كا يقول لامب ـ هو أن الناس يجدون فى انتشاءات الشعر عالى القيمة حالة من الجذل والارتفاع الانفعالى لايجدون مثيلها فى خبراتهم الخاصة ، بالإضافة إلى التدفق المماثل لها فى حالات الأحلام والحمى ومن ثم تم الصاق حالة التهويم الحلمى والحمىَ بالشاعر ، لكن الشاعر الحقيقى هو الذى يحلم وهو يقظ ، إن موضوعه لايتلبسه ويسيطر عليه ، بل يقوم هو بالسيطرة على موضوعه (١٣١) .

إن المبدع يسيطر على حالته الداخلية وينظمها فى أشكال إبداعية تخفض التوتر وتحقق التواصل ، بينما يعجز العصابى والذهانى عن ذلك ، فتسيطر حالته عليه وتكون هذه السيطرة أقل فى حالة العصابى ، بينما يكون الأمر أكثر تفاقما فى حالة الذهانى ، يحاول العصابى أن

ينظم مادته ويتواصل مع العالم الخارجي بأشكال مختلفة قد تكون سيئة التوافق أحيانا ، بينما لايقوم الذهانى بمحاولات للتنظيم أو التواصل (١٣٢) .

وللوهلة الأولى قد يبدو الكاتب المسرحي السويدى أوجست سترندبرج استثناء للقاعدة القائلة بأن الجنون يفسد الإبداع ولا يعززه ، فخلال حياته أظهر سترندبرج معظم أعراض فصام البارانويا ، وهو مصطلح غالبا ما يستخدم لوصف هؤلاء المرضى الذين يبدو التفكير من الناحية الظاهرية لديهم متسما بالمنطقية ويبدون كما لو كانوا فى حالة تكيف معقولة مع البيئة فيما عدا خلال المواقف التى تستثير سلوكهم الخيلائى أو الاضطهادى ، والأعراض الكبيرة للبارانويا هى الهذاءات الفردية ، فالفرد تتحكم فيه من وقت لآخر هذه الهذاءات وفيما عدا ذلك يمكن أن يتصف سلوكه بالنظام والاتساق ، والفرد الذى يعانى من هذاءات الاضطهاد غالبا مايصبح شكاكا وغامضا ، كما لو كان يتشكك فى أن كل إنسان يبحث عن طريق لتدميره ، وعادة ما يكون لديه بعض الأسس لسوء الإدراك هذا ، فقد يكون هذا الفرد قد نشأ فى أسرة مهشمة أو شديدة التزمت أو كان ضحية مبكرة لخبرات حادة من التعصب الدينى أو العرقى ، وإذا كانت هذه النزعة لرؤية الاضطهاد لدى كل شخص وفى كل شىء يمكن فهمها فى ضوء ماضى الفرد ولكنها غير واقعية تماما فى ضوء المواقف

الحالية فإنه يمكننا القول بأن الشخص يعانى من ذهان بارانويا والنسق الهذائى للبارانويا قد يظهر فى كل السلوك الاجتماعى للفرد ، وقد تأخذ هذه الاضطهادات شكل هذاءات الاحالة حيث يعتقد الفرد أن الآخرين يراقبونه دائما ويتدخلون فى نشاطاته ، فهو يرى التهديد والخطر الكامن فى كل مايفعله الآخرون أمامه ولأنه كما يقول سلفرمان ـ يكون أساسا متسما بالعدوانية فإنه يقوم بـاسقاط عـدوانه عـلى الآخرين (١٣٣) .

ولد الكاتب السويدى أوجست سترندبرج فى مستهل عام ١٨٤٩ فى مدينة ستوكهولم ، وكان مولده فى محيط صاخب تلقفته أمواجه العاتية من كل صوب ، فمن الناحية العامة كانت السويد ترزح تحت تأثيرات الثورات السياسية التى تفجرت فيها خلال العام السابق (١٨٤٨) فخلقت فيها مجتمعا يضطرب بالدماء والقلق ، ومن الناحية الخاصة جاء ميلاد ستردندبرج مع إفلاس أبيه الذى كان يشتغل بالتجارة ، كما كان معظم أخوته مصابين بلوثة عقلية ، وكانت حياته عموما سلسلة من التقلبات والاضطرابات ، ولم يكن غريبا « أن يعانى هذا المتقلب المعقد من الأمراض العقلية مالا يقل عددا عن أفكاره وحالاته » (١٣٤) فخلال حياته أظهر سترندبرج معظم أعراض فصام البارانويا ، فقد ذكر أن أعداءه يخترقون حوائط حجرته من خلال غاز سام وتيارات كهربائية ، وكذلك فإن هناك أنواعا مجهولة من الذباب والحشرات الطائرة ذات

البقع الحمراء الملتهبة تقوم بغزو حجرته أيضا ، وقد زعم أنه يعانى من هلاوس سمعية مختلفة ، ومثله مثل د . هـ . لورنس فقد رفض أدلة العلم واعتقد أن النجوم ماهى الا خداعات حسية بصرية وأن الأرض ليست كروية ، وكانت كراهيته للنساء متطرفة ، وانتهت زيجاته الثلاث كلها بالطلاق ، ومن الواضح من فحص تاريخ حياته أنه اقترب من حالات كثيرة من الأعراض الذهانية وأن قدرته الإبداعية قد قامت بحمايته فى حالات كثيرة ، وكما قال لوكاس F.L. Iucas عنه ، فإن سترندبرج يكشف عن القوة النفسية المدعمة والمساندة للفن ، وقد كانت قدرته على الإبداع هى الشىء الوحيد الذى منحه عبر فترة طويلة من حياته ، هدوءاً ونوعا من السعادة وكما قال سترندبرج نفسه ذلك ، والشىء الحقيقى هو أنه دون هذا المتنفس الخيالى ـ الفن ـ ربما انتهى به الأمر إلى مستشفى للامراض العقلية ، وليس هناك شك فى أن عالم سترندبرج الخيالى الداخلى كان عالما ذهانيا ولكن استكشافه لهذا العالم كان متعمدا ومترويا وإلى حد ما متحكما فيه ، وكما قال هو نفسه فى كتابه « دفاع رجل مجنون » ليس كل شخص بقادر على الجنون ، ومن بين هؤلاء الذين يكونون محظوظين بدرجة كافية بسبب قدرتهم على الجنون ، ليس هنالك إلا القليل فقط الذين لديهم الشجاعة على مواجهة الجنون ، وكتب سترندبرج أيضا يقول « اننى اكتب جيدا أثناء الهلوسة » وقد أدرك « سبرنكورت » فى تقديمه لكتاب سترندبرج

« دفاع رجل مجنون » أن جنونه لم يكن من ذلك النوع الذى يؤدى بصاحبه إلى مستشفى للأمراض العقلية وذلك لأن الأنا لديه كانت ماتزال تتمتع بقدر مناسب من القوة ، كما ظلت لديه قدرة مناسبة على التحكم فى الأشياء ، وخلال فترة الاضطراب العقلى الأكثر حدة فيما بين عامى ١٨٩٤ ، ١٨٩٦ كتب سترندبرج سيرته الذاتية وخلال السنوات السبع التالية أنتج ما يقرب من سبع عشرة مسرحية ، وكما لاحظ « لوكاس » فإن إنتاجه الأساسى تكون « إما من قصة خيالية » هى إلى حد كبير سيرة ذاتيه ، وإما من سيرة ذاتية هى إلى حد كبير قصة خيالية ورغم أنه لم يميز دائما بين الخيال والواقع ، ورغم أن تخيلاته التى أنتجها كانت دون شك فى حالات كثيرة فصاميه ، فإنه لم يهجر تماما قدرته على التحكم فى مادته ، فقد كانت هذه المادة كما يقول « أنطونى ستورز » ذهانية ، لكنه هو ذاته لم يكن كذلك [١٣٥] .

لقدكان برناردشو يعتبر « سترندبرج » الكاتب المسرحى العصرى الشكسبيرى الوحيد والأصيل ، وتبرع برناردشو بالأموال التى حصل عليها من جائزة نوبل للإتفاق على ترجمة أفضل أعمال سترندبرج [١٣٦] وقد قال روبرت بروستاين « إن عبقريته نفسها عصبية المزاج ، فالعبقرية عند العصبيين من العباقرة هى فيما أعتقد الجزء الوحيد غير المعتل من كيانهم ، وقد لاينطبق هذا التعميم على سترندبرج بصفة دائمة ، لأن تصوراته جنونية فى حد ذاتها ، فإذا

كانت تصوراته ذات قيمة ، وأكثر ظنى أنها كذلك ، فما ذلك إلا لأن العوارض المرضية ليست سوى صورة مكبرة للعوارض النفسية » [١٢٧] عموما فإن تأويل بروستاين هذا لحالة سترندبرج لايفسر شيئا بقدر ما يلتمس الاعذار له أو هو يحاول تفسير حالته من خلال التعاطف معه وليس من خلال الفهم العميق لابداعه ، لقد وصل سترندبرج كثيرا إلى مشارف الاضطراب العقلى وربما عبر هذه المشارف أيضا ، لكن قدرته الإبداعية وطاقاته الخلاقه كانت كثيرا ما تمنحه القوة الدافعة للابتعاد عن تلك التخوم أو العودة منها ، هذا بالإضافة إلى مواهبه المرتفعه التى كثيرا ما وقفت كسياج أو حاجز لصد الكثير من جيوش الاضطراب والخلل التى هاجمته فى مراحل عديدة من حياته ، لقد اضطرب سترندبرج عقليا ونفسيا كثيرا ، لكنه فى حالات كثيرة كان مازال مستبصرا بحالته ، وقد لجأ دون شك كما يقول جونار أوللين إلى استخدام تجاربه الخاصة ولكنه أدخل عليها ومزج الكثير منها حيث جاءت النتيجة خليطا من التجارب الواقعية والخيال ، وصيغت كلها فى قالب فنى [١٢٨] لقد عالج سترندبرج موضوعات وأشكالا لا تقل فى تنوعها غرابة ، فكتب الدراما والشعر والروايات الطويلة والقصص القصيرة والتاريخ والسير الذاتية ، كما كتب فى العلم والسياسة والفلسفة والدين ، بل إنه حاول ذات مرة أن يؤلف كتابا فى « فنون الطهى » وحتى عقائده تقلبت خلال حياته على مثل هذا النحو

المثير ، فقد بدأ مسيحيا صالحا ثم تحول إلى التوحيد العقلى فالإيمان المطلق ومن ثم جنح إلى المذهب الرومانى الكاثوليكى ، فالعقيدة التبصرية ، فالبوذية ثم اعتنق أفكار سويدنبرج ومنها خرج إلى الالحاد الكامل ثم انقلب فوضويا فاشتراكيا فديمقراطيا ثم ارستقراطيا من اتباع نيتشه (١٣٩) .

ونبدأ فيما يلى فى التعرف على بعض ملامح الاضطراب لدى بعض الشخصيات التى تعامل معها سترندبرج فى مسرحياته .

فى مسرحية « الأب » يتعامل سترندبرج مع حالة شديدة متفاقمة من مشاعر الشك وعدم الثقة فى أى شخص أو أى شىء فيعتقد « الكابتن » الذى هو الشخصية المحورية فى المسرحية أن باعة الكتب يتآمرون ضده ولا يرسلون له أحدث الأبحاث ومن ثم فإن اختراعاته قد تعطلت ، يقول الكابتن موجها كلامه إلى الدكتور « لو أن باعة الكتب المخبولين فى باريس يمكن أن يرسلوا إلى الكتب ؟ ولكنى أعتقد أن كل باعة الكتب فى العالم قد تآمروا علىّ ، تصور أنه منذ الشهرين الماضيين لم يجب أى واحد منهم على خطاباتى ولا على رسائلى ، سواء الخطابات أو برقيات اللوم ، سأجن من هذا ولا أستطيع أن أتصور معناه » (١٤٠) تتعامل هذه المسرحية كما قلنا مع حالة من التشكك المتضخم والشعور بالاضطهاد والكراهية المتبادلة وعدم الثقة فى المشاعر والتصرفات

والتفاعلات التى دارت بين الكابتن وزوجته « لورا » وكل شىء يبدو أقرب إلى عالم الكابوس منه إلى عالم الواقع ، وقد قال سترندبرج نفسه عن هذه المسرحية « لا أدرى إن كانت الأب اختراعا منى أم أن حياتى هكذا ، لكننى أشعر أن ذلك سينكشف لى فى لحظة معينة ليست بعيدة جدا وسأتحطم جنونا من عذاب الضمير أو أنتحر » (١٤١) .

ويبرز الآخر فى هذه المسرحية كعقبة كؤود تقف فى طريق الفرد فتحطمه ، تبرز فى أحلامه وتظهر فى صور ذاكرته ، متمثلة فى ذكريات قديمة يحاول العقل الهروب منها واحساسات ذنب ومشاعر تشكك وغيرة وعدم ثقة تحاول الشخصية دائما الابتعاد عنها أو تجنبها ، لكن الآخر يظل كما يقول « جاك لا كان » هو البؤرة اللاشعورية أو مصدر التفكير والتعبير الرمزى وهو أيضا مركز الاحلام وبؤرة الدال ومضمونها يشتق من آثار الذاكرة وأشكالهااللغوية ، متمثلة فى شكل كناية واستعارة ، أو رمز يرى فيها باعتباره البنية الاساسية لكل من اللغة والعقل اللاشعورى (١٤٢) ، وتتردد كثيرا لدى شخصيات سترندبرج فى هذه المسرحية مقولات وتصريحات وتلميحات تدل على وعيه بمكونات العقل الإنسانى ومظاهر اضطرابه واختلاله ، فيقول الدكتور مثلا موجها كلامه إلى لورا زوجة الكابتن « فالارادة كما تعلمين هى ضابط العقل ، فإذا هى أصيبت انهار العقل كله » ويقول أيضا « تجنبى أى أفكار قد تترك أثرا قويا على المريض لانها سرعان

ماتتضخم وتنقلب إلى نوع من جنون المونومانيا أو الأفكار الثابته ..
« أتفهمين ؟ » ويقول كذلك « يستطيع الإنسان أن يجعل مختل العقل يصدق أى شىء لانهم يلتقطون كل شىء » [١٤٣] .

إن هذه التعبيرات وغيرها تدل على وعى ستريندبرج الكبير بطبيعة المرض النفسى والعقلى فهو يحدد هنا الدور الحاسم للإرادة والتحكم فى الفصل بين حالتى الصحة والمرض النفسى ، ويتحدث أيضاً عن دور الهذاءات والأفكار الثابتة وسيطرتها على العقل ، وكذلك تلك الحالة المصاحبة لاختلال العقل والتى تجعل صاحبها يفقد القدرة على القيام بعمليات التنقية والترشيح Filtering للمنبهات الحسية ، ومن ثم تتسع لديه المعابر الحسية فيلتقط أى شىء ، ومن ثم يختلط لديه كل شىء ، فإذا أضفنا إلى ذلك قابلية المريض الكبيرة للإيحاء وتصديق كل شىء فإن حالة الاختلاط والتشوش تصير أكبر وأخطر . فى مسرحية « موسيقى الشبح » ، تتصور المرأة العجوز أنها ببغاء وتقول عنها إحدى الشخصيات « وعلى نحو ما تحت خيالها أو غيره ، أصبح عليها أن تشبث بالببغاء .. فى طريقة كلامها ، وفى طريقة عدم احتمال العجزة أو المرضى . إنها لا تستطيع احتمال منظر ابنتها ذاتها لأنها مريضة » وتقول نفس الشخصية معبرة عن الحالة العامة السائدة فى المسرحية من انحلال الأشياء وانهيارها وسيادة مشاعر التشكك واختلاط الرؤى

والهلاوس والأحلام والالتجاء إلى الماضى هرباً من مواجهة الحاضر ومشاعر الغربة والاغتراب وتشيؤ المشاعر والأفكار « عندما يتقادم بيت ما فإنه يتعطن ، وكذلك الناس عندما يقيمون معاً فترة طويلة ويعذبون بعضهم بعضاً فإنهم يجنون » (١٤٤) .

فى مسرحية « الطريق الكبير » يعبر سترندبرج عن حالة من الفوضى العقلية ، وكذلك النظام العقلى الكامن خلف الفوضى ، ثمة تداعيات واستطرادات وحوارات متباعدة ، وشخصيات تتحدث مع نفسها ولا تسمع من يتحدث بجوارها ، تداعيات وترابطات بعيدة وأفكار متطايرة ومناقشة لمضمون كثير من القواعد السائدة بشكل يلبس ثوب السخرية أحياناً لكنه شديد الجدية فى كثير من الأحيان ، حالة شديدة من الاضطراب والفوضى لدرجة أن إحدى شخصيات المسرحية تتساءل مندهشة عن القرية التى تدور فيها المسرحية : ما هذه القرية ؟ أهى مصح مجانين ؟ (١٤٥) يتحاور الراهب والقاتل ، الحداد والمدرس ، الطفل والصياد ، وهذه الحوارات وغيرها تكشف عن توق عارم للوصول إلى الحقيقة والنظام وسط الفوضى الظاهرة وهى خصيصة ملازمة لمعظم أعمال سترندبرج.

أما مسرحية « الطريق إلى دمشق » فهى ثلاثية تعبر أبلغ تعبير عن حالات سترندبرج نفسه النفسية والعقلية التى حاول معالجتها بشكل فنى ، والشخصية المحورية فى هذه المسرحية هى شخصية الغريب فهى

[illegible]

التى تحمل العبء الأكبر للحدث الدرامى فى المسرحية وهى التى تصور أكثر من غيرها حالة الاضطراب العقلى التى حاول سترندبرج التعبير عنها .

يقول الغريب معبراً عن مشاعر الاضطهاد التى يستشعرها كل لحظة من حياته ورداً على سؤال وجهته له زوجته : لماذا كرهك الناس إلى هذا الحد ؟ « لقد وبخت على كل شيء ـ لم يكن فى البلد الذى عشت فيه واحد مكروه مثلى .... دخلتها وحيداً وخرجت منها وحيداً . إذا دخلت مكاناً عاماً اجتنبنى الناس ، وإذا أردت استئجار غرفة قيل لى إنها مؤجرة . منعنى القسيس من حضور الصلاة والمدرسون من غشيان مكاتبهم ، والآباء من دخول بيوتهم ، وأرادت الكنيسة أن تنزع أطفالى منى » . ويقول أيضاً :

« إن كل إنسان أصبح ضدى : الأغنياء والفقراء والرجال والنساء ، والأطفال والآباء ، ثم أقبل المرض والفقر ، والتسول والعار ، والطلاق والقضايا والنفى والوحدة .. والآن .. قولى لى هل تعتقدين أنى مجنون ؟ [١٤٦] ، إن هذه الحالة التى يصورها سترندبرج نفسه قريبة بالفعل من حالته هو فى الحياة الواقعية ، وهى عموماً حالة متفاقمة من هذاءات الاضطهاد ، فالهذاءات كما أسلفنا فى موضع سابق من هذه الدراسة هى آراء ومعتقدات زائفة تنشأ نتيجة المرض ولا تتفق مع الوضع الحقيقى للأشياء ، ولا يمكن نفيها أو استبعادها من خلال

محاولة الإقناع لتصحيح هذه الأفكار والمعتقدات ، إنها ذات أساس مرضي كما يمكن أن تكون انعكاساً منقلباً مشوهاً للواقع الموضوعي [١٤٧] ، والمريض الذي يعاني من هذاءات الإحالة الذاتية يسيء تفسير كل شيء يراه أو يسمعه ، وهكذا فإنه يرى كل الأفراد يقومون بإشارات وإيماءات حوله ويسمعهم يتحدثون بشأنه ، والعالم بشكل عام يناصبه العداء ، ويكن له الكراهية ويحاول الإيقاع به والقضاء عليه . وكما يقول « مارتن لام » « لكي نفهم الجزء الأول من الطريق إلى دمشق » ، يجب أن نأخذ في الاعتبار أن المؤلف لم يكن قد تخلص بعد من رؤاه المزعجة وهلوسته الاضطهادية ، وأنه قادر على أن يلعب بها فنياً ، بل ويبدو في بعض الأحيان ميالاً إلى اتخاذها نكاتاً ، ولكنها مع ذلك ، ماتزال محتفظة بالنسبة له بشبهها بالحقائق ، وهذا ما يجعل المسرحية محيرة إلى حد كبير ، ولكنها في نفس الوقت قوية ومؤثرة إلى حد كبير ، وفيما بعد ، عندما يصور مشاهد الحلم يُخرج مزيجاً رائعاً من الحقيقة والخيال ، وينتج أعمالاً فنية أبدع ، ولكنه لا يعطي ذات الانطباع القلق لروح تصارع في سبيل التحرر من « أفكار ثابتة » [١٤٨] تتفاقم مشاعر الاضطهاد لدى « الغريب » ويعبر كثيراً عن شعوره بذلك ، فدائماً هناك الآخر الذي يضطهده ويناصبه العداء ويتحين له الفرصة ليوقع به « هناك من يلاحقني » [١٤٩] ، « إن أحداً ما يطاردني » [١٥٠] « إن إنساناً ما يحاربني » [١٥١] بل ويصل به

الأمر إلى الاعتقاد فى وجود شخص آخر لا يطارده ويحاربه ويلاحقه فقط ، بل أيضاً يشد أعصابه ويسلط عليه أشعة قوية أينما ذهب ، يقول موجهاً كلامه لزوجته « إن مجنوناً قد شد أعصابى إلى حد التوتر وراح يلعب عليها بقوس من شعر الخيل حتى برزت أسنانى ، أنت لا تعرفين كيف يكون ذلك ، يوجد هنا من أقوى منى ، شخص بيده شعاع قوى يسلطه على أينما ذهبت ، أيعمدون إلى السحر الأسود فى هذا المكان ؟ » (١٥٢) إن الحالة هنا هى مزيج من أفكار الاضطهاد واغتراب التفكير Thought Alienation ليس بالمعنى الفلسفى بل بالمعنى المرضى وهى حالة يشعر فيها المريض أن أفكاره تحت تحكم وسيط خارجى ، وأن الآخرين يشاركون ويساهمون فى تفكيره الخاص ويتحكمون فيه ، والتفسير العام الذى يمكن طرحه هنا هو أن الحد الفاصل بين الانا والعالم الخارجى قد تحطم ، ولذلك ليس من المثير للدهشة أن يزعم شنايدر أن حالات إقحام الأفكار وسحب الأفكار وكذلك اغتراب التفكير هى أعراض تشخيصية للفصام (١٥٣) .

مر الغريب فى مسرحية « الطريق إلى دمشق » بحالات من الشرود الجزئى والكلى ، يشرد بذهنه كثيراً ويشرد بشخصيته وجسمه وعقله فى حالات غريبة ، يغيب عن الناس والمجتمع وأسرته ونفسه ثم يعود ، يستيقظ الغريب بعد اختفائه لمدة ثلاثة شهور وينقذه بعض الناس

ويذهبون به إلى دير للعلاج ، يدور الحوار التالى بينه وبين كاهنة الدير :

الغريب : أولاً ، أين أنا ؟

الكاهنة : فى دير يسمى سان سافيون ، عثروا عليك فوق التلال المشرفة على الوهدة ، وبيدك الصليب كسرته من أحد النصب وكنت تهدد به شخصاً ما فى السحب ، والواقع أنك كنت تعتقد أنك تراه ، كنت محموماً وفقدت القدرة على المشى ، وقد التقطوك قبل أن يصيبك أذى من تحت إحدى الشعاب لكنك كنت فى غيبوبة . ثم حملوك إلى المستشفى ووضعوك فى الفراش ، ومنذ ذلك الوقت أخذت تصيح وتشكو من ألم فى حقويك ولكنهم لم يجدوا أثراً لأى إصابة ..

الغريب : وبم تحدثت ؟

الكاهنة : بتخاريف الحمى المعتادة ، كنت توبخ نفسك بمختلف الصور وتظن أنك ترى ضحاياك ، كما كنت تسميهم [١٥٤] .

ويدور كذلك الحوار التالى بين الغريب والكاهنة أثناء وجوده فى الدير :

الغريب : اسمعى . كم مضى علىّ وأنا هنا ؟

الكاهنة : ثلاثة شهور حتى اليوم .

الغريب : ثلاثة شهور . أكنت نائماً ؟ أم أين كنت ؟ (ينظر من النافذة) إنه الخريف ، الأشجار عارية والسحب تبدو باردة ، ها هو يعاودنى الآن ، أتسمعين طاحونة تدور ؟ وصوت بوق ؟ وتلاطم مياه

نهر ؟ وهمس غابة وبكاء امرأة ؟ أنت على حق . هناك فقط يمكن أن يوجد الإحساس ، وداعاً (يخرج) (١٥٥) .

وهنا تصوير لحالة من فقدان الوعى والشرور والهلاوس والهذاءات وفقدان الذاكرة ، يفقد الغريب ذاكرته فقدانا مؤقتاً لمدة ثلاثة شهور ثم هو يلاحظ حالة الفقد التى أصابت الأشجار فى الخريف ، إنها مماثلة لحالته ، فالأشجار فقدت أوراقها والسحب تبدو باردة وهو فقد ذاكرته وفقد معها الكثير من مشاعره الخصبة ، لقد أصبح باطنه قاحلاً مثل أشجار الخريف وبارداً كالسحب البعيدة ، لكنه داخل هذا الفقد يتذكر ويعلن تذكراته بشكل متقطع ، تأتى إليه ومضات الذاكرة من بعيد خافته شاحبة فيسمع طاحونة تدور وصوت بوق وتلاطم مياه نهر وهمس غابة وبكاء امرأة ، إنها ذكرياته البعيدة المختلطة والمليئة بالكثير من الأشجان والأحزان ، وأثناء ذلك كله هلاوس وهذيانات كما تساهم تأثيرات الظلال وتحركات القمر والمؤثرات الصوتية البعيدة فى تجسيم حالة الغريب الانفعالية ، تستمر هذه الحالة مع الغريب عندما يعود إلى منزله ويقابل أم زوجته وتسأله أين كنت ؟ فيجيب : « لست أدرى أكنت فى ملجأ أو مصح للمجانين أو مستشفى . بودى أن يكون الأمر كله حلماً محموماً . كنت مريضاً : فقدت ذاكرتى ولا أستطيع أن أصدق أن ثلاثة شهور قد مرت » (١٥٦) .

ويقول أيضاً : « ولكنى أنا نفسى قد تغيرت . لقد تحطمت ـ لأننى فقدت كل ميل للكتابة ، ولا أستطيع النوم ليلاً » [١٥٧] .

إن الغريب هو كاتب أيضاً مثله مثل ستريندبرج لأنه هو نفسه ستريندبرج ، إنه يفقد ذاكرته ويشعر بتغير فى الشعور بذاته وشخصيته وتنخفض دافعيته للكتابة والفعل ويصاب بأرق مزمن ، كما يصاب بحالة من الشعور باختلال الواقع وهى حالة تحدث للشخص عندما تبدو له الخبرات الجارية له غير واقعية ، وقد تكون هناك خداعات ادراكية خاصة بالمسافة ، وظلال الأشياء وكثافتها البصرية كما قد يحدث خلط للصور والإدراكات للذات والآخر وللواقع والخيال [١٥٨] .. يقول الغريب رداً على سؤال أم زوجته له : الآن قل لى ماذا رأيت فى حجرتك ؟

ـ « لا أكاد أدرى . لا شئ . عندما دخلت أحسست وكأن أحداً هناك ولما أويت إلى الفراش أخذ واحد يسير جيئه وذهاباً من فوقى بخطى ثقيله ، هل تعتقدين بوجود العفاريت ؟ » [١٥٩] ، إن حالة اختلال الشعور بالواقع هنا مرتبطة بحالة من اختلال الشعور بالذات ، حيث يشعر الشخص أنه لم يعد الشخص الطبيعى الذى كان وتكون البيئة مظلمة وكابيه ، محبطة ومخيفة ، إن حالة الغريب هى مزيج من هذاءات الاضطهاد والشعور بالحضور (الإحساس بوجود شخص ما

دون وجوده الفعلى) ، واختلال الشعور بالواقع والذات وفقدان الذاكرة مع بعض الهلاوس والشعور باغتراب الأفكار ، وهى حالة أقرب ما تكون وفقاً للتصنيفات الطبية النفسية الشائعة من حالات الفصام وخاصة فصام البارانويا أوجنون الاضطهاد كما يقال عادة ، لكن الشيء اللافت للنظر أن حالة الغريب كانت مزيجاً مدهشاً من الشعور بالاضطهاد والشعور بالعظمة وهى حالة قد يقوم المريض نفسه بتأويلها بأن الاضطهاد الذى يلاقيه إنما يحدث بسبب كراهية الناس له وحقدهم عليه بسبب قدراته المرتفعة بالنسبة لهم وتفوقه عليهم ومن ثم يحاولون الإيقاع به ، يقول الغريب للسيدة (وهى زوجته) : أتعتقدين أننى سأصنع الذهب لنغتنى ونغنى الآخرين ؟ بل سأفعل ذلك لأشل النظام الحاضر وأحطمه كما سترين ، أنا الناسف المدمر ، مشعل الحرائق فى هذا العالم ، وحين يغدو كل شيء رماداً سأتجول جائعاً بين أكوام الأطلال مبتهجاً بأن كل ذلك من عملى ، وأننى كتبت آخر صفحة فى تاريخ العالم الذى يمكن إذ ذاك اعتباره منتهياً » (١٦٠) .

لقد كان سترندبرج وكذلك الغريب هنا فى مسرحيته يقومان بتجارب كهربائية بهدف السيطرة على البرق واستنباط الضوء والحرارة والطاقة منه ، وكذلك كانا يعتقدان بإمكانية تحويل المعادن الأخرى إلى ذهب ، إن الغريب يتقمص شخصيات نيرون وكاليجولا ونيتشه وغيرهم من الذين شعروا بالتفوق الكبير على العالم وسيطرتهم عليه وإمكانيتهم

تدميره من خلال قدرتهم الفعلية أو قدراتهم العقلية المتفوقة ، إن الغريب يتحدث عن فهمه لطبيعة العلاقة الخاصة بين العقل والجنون ويفضل جانب الجنون على جانب العقل لأن الجنون فى نظره يعنى القوة ويعنى الجسارة على المعرفة والفعل بينما العقل « يعنى الرضاء بالأمر الواقع والاكتفاء بما هو ممكن فى متناول اليد » ما أن ينجح مخلوق فى اختراق أسرار العوالم العليا حتى يعرض الناس عنه ويتهمونه بالجنون ، حتى لا يفعل غيره مثلما فعل ، ومنذ ذلك الوقت أصيب الناس بالجنون على درجات مختلفة ، وبالأخص الذين يعتبرون من العقلاء ، أما المجانين فهم وحدهم العقلاء فى الحقيقة ، لأنهم يستطيعون أن يروا وأن يسمعوا ويحسوا بما لا يرى ولا يسمع ولا يحس ، ولو أنهم لا يستطيعون أن يرووا للناس ما يجدون » (١٦١)

فى نهاية المسرحية يضع ستريندبرج الإنسان فى مواجهة نفسه ، تناقضاته وتغييره لمواقفه ومعتقداته ، صراعاته المبررة وغير المبررة وأمنياته المتحققة والمحبطة ، الجنون الذى يمكن أن يصير عقلاً والعقل الذى يمكن أن يتحول إلى جنون ، يعرض لنا ستريندبرج فى النهاية معرضاً فى الدير لصور اناس ذوى رأسين منهم نابليون وكيركجورد وفولتير وجوته وفيكتور هوجو وشيللر وبسمارك وبوكاتشيو ومارتن لوثر وغيرهم ، ويركز أكثر على التناقضات التى كشف عنها وأظهرها هؤلاء الأفراد فى حياتهم ومواقفهم ، فهم برأس يسيرون فى اتجاه ، وبالرأس

الآخر يسيرون فى الاتجاه النقيض ، برأس هم مع العقل وبرأس آخر هم مع الجنون ، برأس يتحمسون لقضية ما وبرأس آخر يتحمسون لنقيضها ، ويتكشف فى نهاية المسرحية أن قيصر المجنون (وهو أحد شخصيات المسرحية) ، لم يكن مجنوناً لكنه كان يتظاهر بالجنون للهروب من مشاعر ذنب شديدة يعانيها تجاه أشخاص قام بإيذائهم وتجاه مشاعر فشل شديدة عاناها فى حياته وحاول الهروب من مواجهتها ، يفقد الغريب شيئاً فشيئاً قدرته على الفهم والتحديد لكن تتدفق أمامه وبداخله الصور والرؤى كاشفة عن حالة من التفكك العقلى تتوق دوماً إلى الالتئام وحالة من التشظى الوجدانى تطمح إلى الوحدة .

يقول الغريب موجهاً حديثه إلى الشحاذ « أين أنا ؟ أهو الربيع أم الشتاء أو الصيف ؟ فى أى قرن أعيش وفى أى من نصفى الكرة الأرضية ؟ أأنا طفل أم شيخ ، ذكر أم أنثى ، ملك أم شيطان ؟ ومن أنت ؟ أأنت أنت ؟ أم أنت أنا ؟ أهذه أمعائى أراها انتشرت حولى ؟ أتلك نجوم أم شبكات أعصاب أمام ناظرى ؟ أذاك ماء أم دموع ؟ انتظر ! إنى الآن أتحرك إلى الأمام ألف سنة فى عمر الزمان ، وقد بدأت أتقلص وأثقل وأتبلور ! سيعاد خلقى الآن ، ومن خلال ماء الخراب المظلم ستشمخ زهر اللوتس برأسها وتقول : إنه أنا ! لابد أننى كنت نائماً لبضعة آلوف من السنين ، وحلمت أننى انفجرت وتحولت إلى أثير ولم أعد أستطيع أن أحس أو أعانى أو أسعد ، ولكننى الآن ، أعانى

وكـأنمـا أنـا البشريـة جمعـاء . أعـانى وليس لى الحق فى أن أشكو » (١٦٢) ، ويقول أيضاً فى موقع آخر : « من يدرى ، لعل كل شىء فى حياتى كان حلماً ، وأننى الآن فى حلم ، لكم أتمنى أن يكون الأمر كذلك » (١٦٣) ، ويقول فى موضع ثالث معبراً عن حالة المعاناة الصعبة التى عاشها وحاول جاهداً أن يخرج منها « فى تلك السنين الصعبة التى كنت أصارع فيها القوى الخفية التى لم تكن تبارك عملى ، كتبت حتى ذاب ذهنى وأعصابى ، كما يذوب الدهن فى الكحول ، ولكن ذلك لم يكن كافياً » (١٦٤) .

فى النهاية لا يسعنا إلا أن نقول إنه ربما كانت مسرحية « الطريق إلى دمشق » هى أكثر مسرحيات ستريندبرج تصويراً لحالته ، لقد عبر فيها عن مخاوفه وأحلامه ، صراعاته واضطراباته ، ما عاناه وما تمناه ، حالته العقلية التى أوشكت أن تؤدى به فى حالات انهيارها الوشيك إلى المرض العقلى لولا قوة موهبته الإبداعية ، آرائه فى الناس والحياة والمجتمع والدين ، تأثراته بداروين وزولا ونيتشه وغيرهم ، توجهاته الدينية والاجتماعية والإنسانية ، أفكاره ورؤاه التى عبر عنها هذا المشهد بين الكاهن وأم زوجته بينما هو فى حالة فوضى عقلية وهذيان :

« الكاهن : هل رأى رؤى مزعجة .

الأم : نعـــم .

الكاهن : وهل كانت تطارده تلك الأفكار المفزعة التى يقول عنها أيوب « عندما أظن أننى سأجد الراحة فى فراشى تخيفنى بالأحلام وتفزعنى بالرؤى ، حتى لتفضل روحى الموت على الحياة ، هذا هو ما يحدث » ، فهل فتح ذلك عينيه ؟!

الأم : نعم ، ولكنه فتحهما إلى حد أن أعماهما لأن عذابه تفاقم إلى حد أنه لم يستطع معرفة سبب معقول له . ولما عجز الأطباء عن علاجه بدأ يعتقد أنه يحارب قوى عليا مدركة » (١٦٥) .

لقد كانت حياة سترندبرج نفسه هكذا ، حالة من الأحلام المخيفة والرؤى المفزعة وفتح للعينين على اتساعهما حتى ليوشكا ألا يريا شيئاً بعد ذلك ، لكن عندما اقترب منه الموت فقط استطاع سترندبرج أن يحسم متناقضات نفسه .. فعندما أصابه السرطان فى عام ١٩١٢ كان يضم أنجيلاً كبيراً إلى صدره ويتمتم « لقد كفرت عن كل شىء » لقد اهتدى فى النهاية إلى طريقه نحو تلك السكينة التى ظل يبحث عنها طوال حياته وهو شبه مغرم بالموت . لقد كادت الصراعات فى باطنه تشطره شطرين ، ولكن فنه شاهد على أنه لم يذعن أبداً ليأس نفسه (١٦٦) ، وفى آخر مسرحياته وهى الطريق الكبير يقول سترندبرج « الصخر صخر والجليد جليد ، أما الطبيعة البشرية فهى شىء آخر » (١٦٧) ، وفى آخر صفحة من عمله الأخير هذا يقول الصياد وهو

أيضاً الشخصية المماثلة لشخصية ستريندبرج « أيها الخالق الأبدى . لن أتخلى عن يدك ، يدك القوية ، حتى تغفر لى . اغفر لعبدك الذى يعانى من الحياة التى وهبته إياها . اغفر لى أنا الذى كان أقسى عذابى وأقسى عذاب للإنسانية أننى لم أستطع ان أكون الإنسان الذى أردت أن أكون » [١٦٨] ، فهل يمكننا أن نعتبر هذا الابتهال العميق هو الدفاع الأخير الصادق لذلك الرجل المبدع الذى أوشك على الجنون ، أوجست ستريدبرج ؟ ربما .

الفصل السادس

كافكا ضد بلزاك

مشكلة أشباه الفصاميين :

كما عرفنا فى الأجزاء السابقة من هذه الدراسة فإن الفصام بصفة خاصة ـ والمرض العقلى بصفة عامة ـ يؤثران فى العمليات العقلية العليا كالذاكرة والاستدلال والخيال والفهم وإصدار الأحكام والتجريد وغيرها وكلها عمليات ضرورية للنشاط الإبداعى ، ويكون اجترار المبدع فى حالات كثيرة من أجل تنشيط هذه العمليات وتنظيمها ، أما اجترار الفصامى فيكون نابعاً من استثارة عصبية لايد له فيها ، كما أنه يكون غير قادر على التحكم فيها أو تنظيمها ، لكن مع ذلك تظل هناك بعض مظاهر التشابه الظاهرية على الأقل بين الصورة الانفعالية والعقلية العامة للنشاط الإبداعى والنشاط الفصامى ، ولعل هذا هو ما جعل بعض العلماء والكتاب يطرحون مصطلح « الشبيه بالفصامى » schizoid فيستخدمونه لوصف نمط الشخصية والتفكير لدى بعض كبار المبدعين فى العالم ، يقول هولبروك D. Holbrook مثلا أن المشكلة الكبيرة التى فشل الفكر الحر فى رؤيتها بشكل واقعى مبعثها حقيقة أن العديد من هؤلاء الذين قاموا بالتأثير فى ثقافتنا كانوا من الأفراد أشباه الفصاميين ، هؤلاء الأفراد الذين تكون الاعتبارات

الأخلاقية العادية بالنسبة لهم بلا معنى وغير مناسبة ، ومن أجل أن نفهم المنطق الغريب الذى يمكن من خلاله قلب أو عكس القيم بواسطة الفرد شبه الفصامى فإننا نجد أن ما قام به فيربرين Fairbrain له قيمته الكبيرة ، لقد أظهر فيربرين أن أشباه الفصاميين لديهم استبصارات نفسية كبيرة بسبب كونهم يتصفون بانطوائية شديدة ، ولا تكون المثبطات الداخلية المسببة للاكتئاب نشطه بالنسبة لهم ومن ثم يمكننا أن نعرف من خلالهم قدراً كبيراً من المعلومات حول العمليات السيكولوجية العميقة (١٦٩) لكن الشيء الجدير بالذكر أن صفة « شبه الفصامى » تتضمن لدى « فيربرين » الكثير من الفئات من المجرمين ومثيرى الشغب والثوريين والمتعصبين وغير ذلك ولا تقتصر على الفنانين بل تمتد لتشمل كل الذين يجدون أنفسهم غير قادرين على الإحساس بالهوية الإنسانية فى ضوء المعايير السائدة ، ويقول فيربرين أيضاً أن الخصائص شبه الفصامية تكون موجودة أيضاً لدى الأفراد الذين يمثلون الصفوة العقلية « الانتلجنتسيا » فى المجتمع ، فازدراء هؤلاء الأشخاص ذوى الثقافة العالية للبرجوازية واحتقار الفنان الخفى واللماح لكل ما هو عادى ومبتذل يمكن أن يعتبر كشفا بسيطا عن الطبيعة شبه الفصامية ، ويقول « فيربرين » أيضاً أن السعى العقلى المشابه لذلك سواء كان أدبيا أو فنيا أو علميا أو غير ذلك يبدو أنه يمارس جاذبية خاصة لدى الأفراد الذين يمتلكون خصائص مميزة شبه

فصامية بدرجة أو بأخرى ، ومن الخصائص المميزة لدى أشباه الفصاميين نجد ما يلى :

١ ـ الإحساس بالقدرة الكلية .

٢ ـ الإحساس بالانعزال والانفصال .

٣ ـ الانشغال بالعالم الباطنى .

وهذه الخصائص قد تكون واعية وواضحة ، لكنها تكون وفقا للمنظور التحليلى النفسى غالباً ذات طبيعة لا شعورية ومتشابكة ومركبة مع عمليات التعويض وما يماثلها من المظاهر النفسية ، فالإحساس بالقدرة الكلية قد يتم تعويضه واخفاؤه بشكل كبير تحت اتجاه أو إحساس سطحى (ظاهرى) بالنقص والتواضع ، وكذلك الإحساس بالانعزال والانفصال قد تتم تغطيته تحت قناع من الواجهة الاجتماعية أو تظاهر الشخص بأنه يحب الآخرين ويحب التفاعل معهم وغير ذلك من مظاهر المسايرة الاجتماعية الزائفة ، لكن أهم الخصائص المميزة السابقة هى عملية الانشغال بالواقع الداخلى .. ويكون هذا الانشغال موجوداً سواء كان الواقع الداخلى تعويضا عن الواقع الخارجى أو توحدا معه أو من أجل فرض العالم الداخلى على العالم الخارجى ، أن القبول بمقولات فيربرين هذه يعنى أن كلا منا هو ، بمعنى ما ، شبه فصامى ، وهذه قضية يقبلها فيربرين تماما ولا ينفيها بل يدافع من أجل أثباتها والمشكلة لديه تكمن فى عمق انشطار الأنا وانقسامها ،

فالنزعات شبه الفصامية تكشف عن نفسها حتى لدى أكثر الأفراد تكاملا فى ظل ظروف المشقة والاجهاد النفسى البالغ أو الحرمان تحت ظروف المرض الخطير والتعرض للمتاعب فى المناطق النائية شديدة البرودة أو شديدة الحرارة والاضطهاد الشرس والتعرض لمظاهر الرعب الخطيرة التى تسببها الحرب الحديثة ، ويقول فيربرين أن الوضع الأساسى فى النفس الإنسانية هو وضع شبه فصامى بشكل لا يتغير (١٧٠) .

أن مصطلح شبه الفصامى أو « شبيه الفصامى » هو مصطلح يستخدم فى مجال الطب النفسى وعلم النفس الاكلينيكى للإشارة إلى الخصائص السلوكية والمعرفية المشابهة للفصام والتى تظهر فى شكل يتسم بالغرابة لكنه لا يكون ذهانيا ، إن هذا المصطلح يدمج بين معانى الانقسام والانفصال والتصدع ، وهناك خلط فى استخدام نفس المصطلح لوصف الاضطراب الذهانى وأيضا لوصف النمط البسيط من السلوك الغريب ، ولذلك فقد تخلى العديد من العلماء عن استخدام هذا المصطلح وفضلوا بدلا منه مصطلح اضطراب الشخصية الشبيه بالفصامى لكى يحددوا أن هذا الاضطراب هو اضطراب فى السلوك وليس فى العمليات العقلية ، وعموما لا يصف هذا المصطلح (شبه الفصامى) أى نمط من أنماط الفصام لكنه يصف بعض مظاهر الغرابة والاضطراب فى السلوك التى تجعل مقارنتها بمظاهر السلوك الفصامى

أمراً ممكناً [١٧١] بل أن الشيء الجديد بالملاحظة أن التعامل مع هذا المصطلح لوصف بعض مظاهر السلوك المرضى قد ينجم عنه فقدان هذا المصطلح لمصداقيته لوصف سلوك الفنانين وإبداعهم الفنى ، فمثلا نجد أن لودفيج Ludwig يصف خصائص الاضطراب شبه الفصامى بأنه يشتمل على الانسحاب الاجتماعى والغرابة والشذوذ السلوكى والاتصال اللفظى مع الآخرين والتلقائية الضعيفة والوجدان الضحل وعندما يتزايد المرض فإنه يؤكد ويثبت هذه الصفات ويظهر لديهم العجز فى تنقية وتشغيل وتنظيم مجموعة المنبهات الداخلية والخارجية التى يتعرضون لها ، وبسبب هذا فإنهم يعانون صعوبة فى التركيز أو القيام بالمهام المطلوبة ، وغالباً ما تقوم المنبهات غير المطلوبة وغير الملائمة بتشتيت انتباههم ، كما أنهم يعطون أهمية كبيرة للمعلومات التافهة وأهمية ضئيلة للمعلومات الجوهرية [١٧٢] ومن الواضح أن هذه الصفات تتعلق أكثر بالشخص الفصامى أكثر من تعلقها بالشخص شبه الفصامى ، كما أنها تصف مجموعة من الخصائص يسير المبدع فى الاتجاه المضاد لها ، فتلقائية المبدع ليست ضعيفة بل قوية حتى لو لم يكن ذلك على المستوى الظاهرى ، ووجدانه ليس ضحلا بل لابد وأن يتصف بالثراء والعمق الشديدين مادام مبدعاً أصيلًا ، كما أنه من شروط الإبداع القدرة على الاندماج ومقاومة التشتت والتركيز على الجوهريات وإهمال الأشياء العابرة أو غير ذات القيمة ، إن التفكير

الاجترارى هو خاصية مشتركة بين المبدع والفصامى دون شك لكن طبيعة هذه العملية عند المبدع تختلف بطبيعة الحال عن طبيعتها لدى الفصامى وسنوضح ذلك فى نهاية هذه الدراسة ، إن بعض الأفراد الذين يتسمون بالتحفظ والخجل قد يعرضون عن بعض خيبات آملهم فى الحياة بالاستغراق فى تفكير اجترارى مبالغ فيه ، وقد اقترح « بلويلر » أن الفرد شبه الفصامى يصبح فصاميا عندما يصبح تفكيره الاجترارى غير متحكم فيه ، وهذه نقطة أساسية في التمييز بين التفكير الإبداعى المتحكم فيه والتفكير الفصامى المنداح غير المتحكم فيه ، ويظل مصطلح اضطراب الشخصية شبه الفصامى أكثر قدرة على الوصف والتفسير من الاكتفاء بمصطلح شبه الفصامى فقط ، رغم ذلك يجب علينا أن نقرر أن مصطلح شبه الفصامى مازال شائعا ويكثر استخدامه لدى المحللين النفسيين ، كما أنه استخدم من قبل بواسطة رواد التحليل النفسى لوصف عديد من أنماط الشخصيات الفنية التى كانت تتسم سلوكياتها ببعض الغرابة ، مثلا استخدم « يونج » هذا المصطلح عندما قال إن « جويس » يحمل بذور الاستعداد للفصام وأنه يحتسى الخمر من أجل التحكم فى نزعاته الفصامية ، ولم يكن يونج - كما يقول إيلمان - يفهم بشكل جيد طبيعة البيئة التى نشأ جويس فيها فهى بيئة متعصبة معارضة للكحوليات ، وكان جويس يتعاطى الخمر فقط عندما تتوفر لديه الرغبة والاسترخاء ، وخلال أمسياته المرحة

الصاخبة كان يملأ عقله بالطرائق والأساليب التى يتحدث بها الناس ويتصرفون ، ويقوم بتخزين ما يحتاجه من أجل كتابته ، وقد كان يسر إلى أصدقائه الحميمين بآخر المتاعب التى يصادفها فى حياته ، وعندما تمر ساعات الليل الأولى فإنه كان يغنى ويثب مرحا كى ينسى متاعبه وأحزانه ويتغلب بالحيلة على حالة التحفظ التى كان يعانيها [(١٧٣)] وهذا كله يسقط مقولة يونج فى اعتماد جويس على الخمر ليحمى نفسه من بعض النزعات الفصامية أو شبه الفصامية المتزايدة ، لكن رغم ذلك ظلت هناك بعض المحاولات الأكثر حداثه لوصف السلوك الغريب لدى بعض كبار المبدعين ومن خلال مصطلح « شبه الفصامى » ، من ذلك محاولة أنطونى ستور عام ١٩٨٣ للتمييز بين نوعين من أشباه الفصاميين : بلزاك الانبساطى المنطلق المرح المتجه للخارج والواقع الخارجى ، وكافكا الانطوائى المتحفظ المكتئب المتجه للداخل وللعالم الباطنى .

أولاً : انبساطيه بلزاك :

يقول انطونى ستور معتمدا على بعض الكتابات عن بلزاك مثل كتاب أندريه موروا « بروميثيوس : حياة بلزاك » ١٩٦٥ وكتاب هربرت هنت « أونوريه دى بلزاك » ١٩٥٧ وكذلك الفصل الذى كتبه سومرست موم عن بلزاك فى كتابه : عشر روايات ومؤلفوها ١٩٥٤ أن بلزاك كان صاحب

تكوين هوسى - اكتئابى Manic Depressive ، وكان تركيبه الجسمى بشكل عام مرتبطا بالمزاج المسمى بالمكتنز Pyknic ، فأقدامه قصيرة وكرشه بارز بشكل كبير ووجه ممتلىء ومستدير أكثر منه مترهلا ، كما كانت لديه عادة الكلام الكثير وبصوت مرتفع ، وليس فقط تكوينه الجسمى الذى كان يدل على وجود بعض علامات الاضطراب النفسى لديه ، فظروف نشأته ساهمت أيضاً فى حدوث هذا الاضطراب ، فقد وضع بلزاك عند ولادته (٢٠ مايو ١٧٩٩) مع حاضنة كانت تقيم فى مكان بعيد عن منزل أسرته وكانت أمه نادرا ما تزوره هناك وكما قال أندريه موروا فى كتابه « بروميثوس حياة بلزاك » فإن بلزاك لم يغفر لأمه تركها له منفصلا عنها فقال : « من يستطيع أن يخبرنى عن ذلك الأذى البدنى والنفسى الذى لحقنى نتيجة مشاعر أمى الباردة ؟ هل لم أكن إلا مجرد طفل جاء نتيجة واجب زواجى عابر ؟ هل كانت ولادتى مجرد صدفة كى أرسل إلى حاضنة فى بلدة بعيدة ويتم إهمالى بواسطة أسرتى لمدة ثلاث سنوات ، وعندما عدت إلى المنزل لم أشعر بأنهم يشعرون بأى أسى من أجل ما فعلوه معى » . وفيما بعد كما يقول موروا فإن بلزاك قد قال : « لم تكن لدى أم أبدا » ويقول موروا أن هؤلاء الأطفال الذين يشعرون بأنهم مرفوضون من والديهم دون أن يعرفوا لماذا يتوقون أكثر من غيرهم للانتصار على العالم من أجل تعويض إحساسهم عميق الجذور بالفقد المبكر الذى حدث لهم ، فى عمر الثانية تم إرسال بلزاك

إلى مكان آخر هو « أوراتوريان كوليج » فى منطقة « فاندوم » حيث ظل هناك لمدة ست سنوات ولم يقم بزيارة أهله ولو مرة واحدة خلال تلك الفترة ، ووفقا لتصريحاته الخاصة فإن والدته لم تقم بزيارته سوى مرتين خلال الأعوام الستة ، هذا رغم أن المدرسة كانت على بعد ٢٥ ميلا فقط من منزل الأسرة ، وهذا دليل آخر يضاف إلى سلسلة الأدلة الحقيقة التى تشير إلى إهمال والدة بلزاك له ، كما أنه لم تكن تتوفر لديه النقود الكافية فى تلك الفترة بما يسمح له بمشاركة قرنائه العابهم وتسلياتهم ، وأيا كان السبب - كما يقول انطونى ستور - فإن بلزاك ظل طيلة حياته لا يشعر بالشبع ، بل ظل فى حالة جوع دائم للحب والشهرة كما لو كان هناك فراغ لانهائى بداخله لا تستطيع أية كمية من المدعمات الخارجية أن تملأه ، وبينما كان لايزال تلميذا فى المدرسة كان بلزاك يقول « سوف أصبح مشهوراً » ، ومنذ وقت مبكر من حياته قام بتطوير فكرة أن الإرادة يمكن أن تكون بلا حدود إذا تعلم الإنسان فقط أن يكشف هذه الإرادة ويقويها ويتابع اتجاهها ، وفى مرحلة الشباب اعتقد بلزاك أن العالم عبارة عن غابة وأن النجاح يأتى للإنسان الذى يقوم - مثل بطله فوترين - باستخدام الرجال والنساء كمخالب ويتابع أهدافه الخاصة من خلال حسابات لا تعرف الرحمة ، وفى عام ١٨٢٠ كتب إلى صديق له « قبل كل شىء يجب على أن امتلك سر القوة السحرية ، يجب أن أجبر كل الرجال على طاعتى ، وكل النساء على

حبى » .. واتساقا مع مفهوم القدرة الكلية Omnipotence الذى هو خاصيه ملازمة لاشباه الفصاميين فإن حياة بلزاك قد كشفت عن بلورة كاملة لهذه الخاصية ، فلديه الإحساس بالقدرة على فعل كل شيء والحصول على كل شيء ، لكنه فى نفس الوقت لم يكن راضياً عن أى شيء وكان فى داخله يشعر بتعاسة وكآبة وانعزال شديد ، قال بلزاك ذات مرة « إن رغبتى الوحيدة الشديدة هى أن أكون مشهوراً وأن أكون محبوبا » .. وقد حقق بلزاك هاتين الرغبتين لكن ذلك لم يمنعه من إغراق نفسه فى العمل وذلك لأن الشهرة والحب لم يكونا كافيين لملء ذلك الفراغ اللانهائى الذى كانت تتأجج بداخله نيران الحرمان الأولى الخاصة برفض والدته له وبرود مشاعرها تجاهه .

وقد كانت هناك أدلة على تقلبات مزاج بلزاك فقد كان يعتقد أحياناً أنه كل شيء وأحياناً أخرى أنه لا شيء ، أحياناً يكون فى حالةمن المرح الشديد وأحياناً فى حالة الحزن العميق ، وقد كان بلزاك يشير إلى نفسه باعتباره « ابنا للتعاسة » وفى سن الخامسة والعشرين وجده أصدقاؤه يقف على متراس فوق كوبرى على نهر السين يحدق فى مياهه الهادئة ، وقد صرح لصديقه بعد قليل أنه كان يفكر فى الانتحار ، وهذا التضاد والتناقض بين القسوة المتخيلة لدى بلزاك واعتقاده فى إمكانية استخدام الإرادة لخداع الآخرين ، واستغلالهم من ناحية ، ثم مشاعر الشفقة وسلوك الكرم الحقيقى فى الواقع من ناحية أخرى هو أمر نعلى

لدى أشباه الفصاميين وكما نلاحظ فى الحياة فإن الشخص المتسم بالمزاج الاكتئابى غالبا ما يكون رحيما وكريما بشكل غير طبيعى ويكون أيضاً قادراً على إدراك حاجات الآخرين وتنبعث هذه الحالة فى جانب منها من القلق الشديد النابع من رغبته فى التسرية عن نفسه وأن يكون ذا حظوة وصاحب فضل وأن يعوض عن فرحه المفقود بأفراح الآخرين ، وهى حاجة لاتنتقص أبدا من الفضائل الإيجابية لهذا السلوك ، لكن بلزاك يظهر فى كتاباته الجانب الآخر من هذه الفضائل بحيث كان يبدو أحيانا لديه أن المسايرة والتأييد الكامل للقوة والنقود هو فقط ما يعنيه وأن الحب والعواطف الرقيقة إما أنها لا توجد أو أنها تخدم كخطوات أو نقاط ارتكاز يقفز منها المرء إلى الشهرة ، والقول بأن طموح بلزاك كان مرضيا هو أمر لا يحتاج بالفعل إلى التدليل عليه ، وقد كتب مرة فى صباه على قاعدة تمثال صغير كان يقتنيه لنابليون « ما لم أستطع أحرازه بالسيف سأحققه بالقلم » وكل شىء كان بلزاك يفعله كان أكبر من حدود حياته ، وهى خاصية هوسية انبساطية ، فقد كان ينفق نقوده ببذخ شديد بحيث كان فى حالة استدانة دائمة ، وبعض الذين كتبوا عن حياته مثل سومرست موم قالوا بأن بلزاك كان يستطيع الكتابة فقط تحت ضغط الحاجة إلى المال ومطاردة الدائنين له ، وقد كان يكتب إلى الدرجة التى يبدو فيها شاحبا ويوشك على التداعى ، وفى مثل هذه الظروف كتب بلزاك بعضا من أفضل رواياته ، ولكن عندما كانت

تحدث معجزة ولا يكون واقعا تحت وطأة هذه الظروف ، وعندما يتركه السماسرة فى سلام ، وعندما لا يكثر الناشرون من مطاردته وإزعاجه ، فإن موهبته كانت « تبدو وكأنها تروغ منه ، ولم يكن بلزاك يستطيع أن يضع كلمة على الورق » ويبدو الأمر هنا كما لو كان بلزاك يستخدم الاستدانة ، كوسيلة لحفز نفسه للكتابة وقد كان بلزاك يعتقد دائماً أن الحظ الجيد سيكون حليفه من خلال الكتابة . وقد حدث ذلك فعلا لكنه لم يستطع أن يستفيد من الإمكانات الكبيرة التى توفرت له ، ويبدو أن خياله الهوسى الملىء بأفكار العظمة قد قام بشكل دائم بتضليل وعود المستقبل من أجل واقعية الحاضر ، لقد كان بلزاك على يقين دائماً بأن كتابه القادم سوف يغطى تكاليف مظاهر إسرافه الكبيرة التى لم يكن يستطيع أن يصبر حتى تجىء مكافآت كتبه حتى ينغمس فيها ، بل كان يبادر بالانغماس فى مظاهر إسرافه المختلفة معتمدا على الديون ، وقد كانت هذه المظاهر كلها كما يقول انطونى ستور ـ محاولات لتعويض نفسه عما كان قد فقده فى طفولته المبكرة (١٧٤) أن الشىء الحقيقى هو أن بلزاك قد رسم صوراً أدبية كبيرة وجيدة لحالات الخداع والكذب والنفاق والاستغلال التى نجدها فى الحضارة الحديثة ، ولم يقم بلزاك فقط بسبر أغوار التعاسة والفساد ولكنه كشف أيضاً عن المنابع الداخلية للخير فى الشخصية الإنسانية ، وقد يصل بعض النقاد إلى إستنتاج بأن حب الأب جوريو (فى رواية ابنة البخيل لبلزاك) كان

ثمرة للرأسمالية مثلما كان بخله كذلك أيضا ، لكن الشيء الذى يعنينا أكثر هو أن بلزاك لم يستطع أن يقف أثناء إبداعاته عند حدود الحياة المباشرة فقط ، بل أن خياله النشط قد استخدم خبراته كمواد يسيطر عليها ويعطيها شكلا جديدا وقد كانت شخصياته حية ليس لأنها مشتقة ومحدودة بالظروف التى تعيش فيها ولكن لأن هذه الشخصيات استطاعت أن تمنح بيئاتها توجهات جديدة ودلالات جديدة (١٧٥) .

لقد انعكست تقلبات مزاج بلزاك فى حياته بشكل كبير لكن أعماله أتسمت فى عمومها بالرؤية المتماسكة والاتجاه المحدد ، لقد تقلب بلزاك بين ملذات العمل وملذات اللهو ، وقد اتسم سلوكه فيهما معا بالتطرف ، فعندما كان يعمل كان برنامجه يتشكل على النحو التالى : العشاء فى الساعة السادسة بعد الظهر ثم النوم حتى الواحدة (صباحاً) والعمل حتى الثامنة (صباحاً) ثم الراحة حتى التاسعة والنصف (صباحاً) ثم يتناول قدحا من القهوة ويعمل ثانية حتى الرابعة عصرا ، ومنذ الرابعة حتى العشاء فى السادسة مساء قد يستقبل بلزاك زواره أو يذهب خارج المنزل أو يغتسل ثم تبدأ الدورة ثانية ، وقد كان بلزاك يستطيع أن يحافظ على هذه الدورة لعدة أسابيع وأثناء حالة العمل يتناول القليل من الطعام والشراب ، ولكن هذه الفترات المقتصدة فى الطعام يتم استبدالها فيما بعد بحفلات صاخبة يستطيع بلزاك أن يفرغ فيها فى جوفه أربع زجاجات من شراب الفوفرى

Vauvray دون ظهور أى أثر عليه ، كما أنه يلتهم بنهم حد الامتلاء والتخمة كميات كبيرة من محار البحر وشرائح اللحم ، ومن الأشياء النمطية المعروفة عن انبساطية بلزاك القريبة من الهوس أنه قد اتخذ لنفسه شعارا غير شعار أسرته ، كما أنه أضاف إلى اسمه المقطع de (دى) ليكون (أونوريه دى بلزاك) رغم عدم وجود هذا المقطع فى اسمه الأصلى ، وذلك حتى يظن الناس أنه ينتمى إلى عائلة نبيلة ، وبالإضافة إلى ذلك فقد كان بلزاك يرتدى ملابس فاخرة تماما وقام بتأثيث بيته بشكل يدل على الثراء الفاحش الذى لم يكن حقيقيا فى واقع الأمر ، وقد كان بلزاك يتكلم كثيرا ، ورغم أنه كان كريما ومضيافا ومسليا فإنه كان يصبح فى أحسن حالاته عندما يجلس على الأرض ، ورغم أنه كان يقوم بعمله بطريقة شاقة وعنيفة فإنه نادراً ما كان يفى بالتزاماته ومواثيقه ، وقد كان هذا يرجع فى جانب منه إلى أنه كان يقوم بتصحيح وإعادة تصحيح مخطوطات روايته عدة مرات ، وقد كانت هناك تسع وعشرون مسودة لروايته بيريت Pierrettet ، وقد كان بلزاك يخترع حكايات مبالغ فيها حتى حول ممتلكاته وأشيائه المنزلية ، فالخاتم الذى أعطى له فى فيينا قال بأنه كان مسروقا من ملك المغول ، وقهوته التى يحتسبها كانت تحتاج بصفة خاصة أن تكون من تركيبة فريدة ، وقد أكد أن الشاى الذى كان يتناوله كان جزءا من هدية قدمها امبراطور الصين إلى امبراطور روسيا وقد قام على رعاية نباتات الشاى

كبار الموظفين فى الصين وقامت العذارى قبل الفجر بقطف أوراقها ثم حملنه مع أغنية خاصة وألقينه عند أقدام الامبراطور ، وقد كانت عصا المشى التى يعتمد عليها بلزاك مطعمة بالجواهر الثمينة ، وعندما مات فى سن الواحدة والخمسين كان مديونا بحوالى ٨٣٥٠٢ فرنك رغم أن ممتلكاته الثمينة كانت تقدر بضعف هذا المبلغ . ويوضح أنطونى ستور أن الميكانزم الدفاعى الهوسى يكمن فى حقيقة الأمر فى أنه يعمل لفترة طويلة من أجل حماية الفرد ضد الاكتئاب الذى هو خاصية أساسية تكمن وراء الهوس والتظاهر بالمرح ، فإسراف بلزاك وافراطه وبهرجته وزهوه وتكبره وعاداته كانت كلها محاولات لتقوية عاطفة اعتبار الذات لديه ، والجهد الهائل للأعمال الكبيرة التى لم تكتمل لديه كان مرتبطا بتصورات خيلائية تتصف بالميل نحو العظمة ، فبعض الكتاب يكتفون بالكتابة عن قطاع صغير من المجتمع وقد يفشلون إذا خرجوا عن هذا القطاع وكتبوا عن غيره ، أما بلزاك فأخذ على عاتقه الكتابة عن المجتمع ككل ، عن الحالة الإنسانية الكلية باعتبارها موضوعه الخاص والكوميديا الإنسانية التى هى عمله الكبير ما حاولت أن تعبر عن هذه الحالة [١٧٦] وقد كان بلزاك يقول « باستطاعتى أن أحمل مجتمعا بأكمله فى ذهنى » [١٧٧] وقد توفرت لبلزاك معرفة فنية مدهشة تقوم على أساس الملاحظات التفصيلية للواقع وعندما كان يصف كيف كانت الطبقات الفقيرة تعيش أو كيف يعمل المرابون أو يقوم الصحفيون

بأعمالهم فإن المرء منا لابد أن يتوفر لديهم اليقين بأن بلزاك كان يعرف جيدا ما يكتب عنه ، وقد توفر لديه حب كبير للحقيقة ، وقد كان خياله شديد الخصوبة ، لكنه كان خيالا يستمد جذوره من أرض الواقع الخصبة ، وقد كانت شخصياته تكثيفات وتضخيمات لمظاهر الواقع المحيطة به . ويقول أنطونى ستور أن حقيقة أن شخصيات بلزاك أكبر مما هو متاح فى الواقع هى سمة من سمات التضخيم الهوسى (١٧٨) لكن هذا التفسير فى واقع الأمر ليس هو التفسير الوحيد الذى يمكن طرحه لفهم ما فعله بلزاك ، فكما يقول « البيريس » فى كتابه « تاريخ الرواية الحديثة » أن الرواية عرفت فى ذلك الوقت إغراء الكلى ، أى ملحمة « الحياة » ، وسجلها الحياة الكلية ذات الأشكال العديدة التى لا تقاس ، وهذه الرواية « الكلية » التى هى أكبر أحلام العصر - توازى حلم العلم الكلى (لدى تين) وحلم التقدم الجبرى (ميشليه ورينان) ووحدة الفكر (هيجل) وهى تعود فى جذورها ، من الناحية التاريخية إلى ولتر سكوت ، فهذا المؤلف المجد البارد بعض الشىء فكر فى أن يجمع كل « المطامح المشتتة للرواية وكان الموحى لمنزونى وبلزاك » (١٧٩) ، إذن فالميل للكلية والرواية الكلية الشاملة كانت خاصية فرضتها طبيعة التطور فى فن الرواية وهو تطوير حاول أن يكون مواكبا لشكل الحياة ونزعتها نحو التفتح والكلية والاستطلاع والمعرفة الشاملة وهى نزعة ميزت الفكر فى أوروبا فى القرنين الثامن عشر

والتاسع عشر إلى حد كبير وقد كان بلزاك أحد كبار الممثلين لهذه النزعة ، وكما كتب بودلير فإنه : « من قمة الارستقراطية إلى المستوى الأدنى للدهماء ، كان كل الممثلين فى الكوميديا الإنسانية أكثر اندفاعا نحو الحياة وأكثر عنفا ومكرا فى صراعاتهم وأكثر معاناة من الحظ العاثر وأكثر شراهة فى ملذاتهم وأكثر ملائكية فى تضحياتهم من تلك الأفعال التى يمكن أن نشاهدها فى كوميديا الواقع الحقيقى » [(١٨٠)] ، لقد دافع بلزاك كما يقول « جورج لوكاتش » عن التكامل والتكافل الإنسانى وعن سلامة الإنسان فى المجتمع الرأسمالى الكبير الذى بدأ فى فرنسا خلال نهضتها الحديثة ، وقد رأى بلزاك أن هذا التطور رغم ما يشتمل عليه من تفكك وتحلل للفرد فإنه يمثل مستوى أعلى من التطور مما كان متاحا أثناء النظام الاقطاعى أو شبه الاقطاعى الذى كانت تتم عملية تقويضه والقضاء عليه ، وقد رأى بلزاك أن هذا التقدم قد جلب الانعزال والانحلال للإنسان ، وباسم الدفاع عن وحدة الإنسان وتكامل شعور بلزاك بالكراهية تجاه هذا التقدم ، أن رؤيته الاجتماعية والسياسية الواعية تمثل هذا التناقض غير المحلول لدى بلزاك المفكر ، فمن خلال دراسة وتمثيل العالم بواسطة واقعية موضوعية أصيلة لم يصل بلزاك فقط إلى القيام بعملية انعكاس دقيق لجوهر عملية التقدم بما تشتمل عليه من مظاهر إيجابية وسلبية ثم انعكاس ذلك على عمله ، ولكنه أيضا حفر بعمق فى أغوار ذاته لسبر جذور انفعالات الحب والكراهية لديه ،

وقد كان بلزاك المبدع بشكل عام يرى أفضل وأعمق من هؤلاء المفكرين السياسيين اليمينيين وقد كان قادراً على تحديد التناقضات الكامنة فى قلب النظام الاقتصادى الرأسمالى وكذلك المشكلات المصاحبة للحضارة الرأسمالية (١٨١) .

المسألة إذن ليست هى تربية بلزاك المبكرة وحرماناته وإحباطاته ورغباته المبكرة غير المشبعة فهناك الآلاف من البشر الذين يمرون بمثل هذه الخبرات ، فالعوامل النفسية العقلية المزاجية والتربوية كلها تتفاعل فى تكوين وعى الفنان ، لكن هناك أيضا خياله وطموحاته وقدراته الخاصة واللحظة التاريخية التى يعيشها والوسط الحضارى والثقافى الذى ينشأ فيه . يصدق هذا فى حالة الفنان الانبساطى مثل بلزاك كما يصدق فى حالة الفنان الأنطوائى مثل كافكا وتفصيل ذلك يتطلب منا أن نولى كافكا بعض الاهتمام الذى إوليناه لبلزاك .

انطوائية كافكا :

تشتمل كل أزمة نفسية كما يقول إيريك اريكسون على مكونين أحدهما إيجابى والآخر سلبى ، وإذا كان الصراع الذى يمر به الفرد ذا طابع يرضى حاجات الفرد وكان لهذا الفرد تاريخ من الانجاز الفردى فإن المكون الإيجابى للأزمة (أى الثقة الأساسية والاستقلال) يتم امتصاصه بشكل جيد فى الذات الناشئه المتنامية إلى حد كبير ثم يتم

تطويره بعد ذلك بشكل صحى ، وعلى العكس إذا كان الصراع يستمر أو ينحل بشكل غير مقنع وغير مشبع لحاجات الفرد فإن الذات النامية ، قد يتم تدميرها ، ويتضخم الدور الكبير الذى يلعبه المكون السلبى للازمة والصراع (أى عدم الثقة والخجل والشك) فى تشكيل الشخصية فيما بعد(١٨٢) إن الطفل الإنسانى يولد ويوضع فى العالم فى حالة من فقدان المساعدة (أو الشعور باللاحول واللاقوة) وهى حالة تجعله حساسا وعرضة للاذى من الناحيتين الجسمية والعقلية وإذا تم إشباع حاجاته الأساسية بشكل جيد فإنه يكتسب الثقة والإحساس بالأمان ، وهذا ما سماه إيريكسون بالإحساس بالثقة الأساسية Basic trust أما إذا لم تشبع حاجات الطفل بشكل جيد أو كانت تشبع فى البداية ثم حرم منها بشكل مفاجىء كما فى حالة موت الام أو تركها لطفلها مثلا أو قسوة الأب فإنه من المحتمل أن يُكوِّن الطفل بداخله إحساسا بعدم الثقة فى البشر بحيث يشعر أنه من المثير للخطر بالنسبة له أن يكون علاقات أخرى مع الناس مادامت العلاقات التى يكونها يتم قطعها وحرمانه من الاشباعات التى كان يستمتع بها معهم ، بمعنى آخر، أن الإحساس الخاص بكون المرء محبا ومحبوبا عادة ما يكون محاطا بمشاعر القلق والخطر ، وعادة ما يحدث أن يتجنب هؤلاء الأفراد فى مرحلة الرشد إقامة علاقات عاطفية كاملة أو مستمرة حيث أن العلاقات العاطفية أيا كان نوعها ترتبط بإعطاء معنى للحياة وهؤلاء

الأفراد يميلون فى حالات كثيرة إلى رؤية الحياة على أنها لا معنى لها ماداموا يفتقدون فيها بشكل دائم العلاقات العاطفية الجيدة ، ومن ثم يميل هؤلاء الأفراد إلى البحث عن معنى للحياة فى الأشياء وليس فى الأشخاص ، وهى حقيقة تبدو شديدة الارتباط بالإبداع[١٨٣] والشيء اللافت للنظر أنه بينما حرم بلزاك من عطف أمه وحدبها عليه ، وقد اتسم سلوكها كثيرا بالقسوة حياله ، فإن كافكا قد عومل كثيرا بقسوة من قبل والده ، فكثيرا ما عنفه وضربه ووضعه فى شرفة المنزل حتى يمنعه من البكاء أو إحداث الضوضاء ليلا ، وفى الأجواء الباردة ، وظلت ذكرى هذه الأيام المبكرة تحوم فى ذاكرة كافكا وكتاباته ، وقد تضخمت لديه صورة أبيه لتصبح بديلا رمزيا لكل صور السلطة التى شعر بالانسحاق أمامها وأراد أن يهرب منها متحولا إلى حشرة ، كما يبدو ذلك فى قصة « المسخ » ، إنها رغبة داخلية فى الاختفاء والانزواء والهروب من عالم شديد القسوة يحاصر الفرد ويضطهده ويقلب حياته جحيما ، وفى الكثير من أعماله الروائية يصف كافكا هذا العالم الكابوس الغريب ، ففى رواية « المحاكمة » يصف كافكا كيف تم القبض على « جوزيف . ك » وأخذ متهماً بجريمة لا يعرف عنها شيئا وكيف تمت عمليه احضاره ومحاكمته أمام محكمة غريبة شديدة الغموض تعكس غرابة وغموض العالم النفسى والاجتماعى الذى عاناه كافكا وأراد أن يصوره بشكل رمزى ، وكما يقول « ماكس برود » كاتب

سيرة كافكا فإن كافكا حاول أن يصف أبيه فى خطاب كتبه له وهو فى السادسة والثلاثين ، وقد أرسل كافكا الخطاب إلى أبيه من خلال امه التى لم تسلم الخطاب لأبيه ، وقد كتبه كافكا نسختين من الخطاب أرسل واحدة منهما لأمه وترك الأخرى حتى اكتشفها ماكس برود ونشرها عام ١٩٤٨ ، فى هذا الخطاب يصف كافكا علاقته بأبيه الذى كان يشعر بقوته الكبيرة وضعفه إزاءه وعدم كفاءته ومشاعر ذنب غير معقولة عانى منها بسببه ، وقد كان كافكا يشعر بأن ذلك هو ضعفه الخاص ، طبيعته الخاصة مثل طبيعة أبيه المتعجرف المغرور الذى قام بمحاولات كثيرة لمنع زواجه من فيليس باور التى أحبها كافكا واستمرت علاقته بها مدة طويلة وإن كان أغلبها من خلال الخطابات ، وهى علاقة شبيهة مع الفارق بعلاقة بلزاك ، بمدام « دى بيرنى » التى كانت أكبر منه فى السن بسنوات كثيرة بل أكبر من أم بلزاك أيضا ، لكنها كانت تمثل العواطف والمشاعر التى حرم بلزاك منها فى طفولته المبكرة ، وبشكل عام وغير قابل للاستبعاد أو الإزالة فإن والد كافكا بدا له عملاقا ضخما قويا لا يقاوم بينما كان هو فى نظر نفسه فى مواجهة أبيه ضعيفا خائفا هشا ، ومن المقاطع التى جاءت فى رسالته إلى أبيه التى افترض كافكا وتخيل وكتب بداخلها بعض الردود التى توقع أن يجيب بها أبوه على تساؤلاته واستفساراته ، ومن هذه الردود نجد مايلى : « أعترف بأننا قد صارعنا بعضنا بعضا ، لكن هناك نوعين من الصراع ، هناك

أولا صراع الفرسان حيث يختبر فارسـان خصمان قـوة بعضهما البعض ، كل واحد منهما يقف على أرضه ويفقد كل شيء أو يكسب كل شيء لنفسه ، ثم هناك ثانيا صراع الطفيليات والحشرات الضارة التى لا تقوم فقط بالعض ولكنها أيضا تمتص الدماء التى تعيش عليها ، إنها فى الواقع تمثل الجندى المرتزق وهذا ما أنت عليه بالفعل ، إنك لم تستطع مواجهة الحياة ، لكنك من أجل أن تضع نفسك فى حالة من الراحة وتنعم بالسكينة وتتخفف من المسئولية ولوم الذات أو تأنيب الضمير تحاول أن تثبت أننى قد سلبتك قدرتك على مواجهة الحياة ووضعت هذه القدرة فى جيبى »[١٨٤] ، وفى مقطع آخر كتب كافكا عن فشله فى اتمام زواجه وفسخ خطبته وقام بمقارنة نفسه بأبيه ، فهو لا يمتلك أى شيء ، بينما يمتلك أبوه كل شيء « إن العقبة الرئيسية أمام زواجى هى ذلك الاعتقاد والذى لم استطع لمدى طويل من الزمن أن استأصله من نفسى ، وهو أنه إذا كان على المرء أن يحتفظ بأسرة وبصفة خاصة أن يكون على رأسها ، فإن ما هو ضرورى فى هذه الحالة هو ما أعرف جيدا أنك تمتلكه ، أى كل شيء معا فى نفس الوقت ، الأشياء الجيدة والسيئة المتحدة بداخلك بطريقة عضوية من خلال القوة وإغراء الآخرين ، الصحة وبعض الإفراط ، الفصاحة والتحفظ ، الثقة بالذات وعدم الرضا بالنسبة لأى شخص آخر ، الإحساس بالتفوق على العالم والاستبداد ، المعرفة بالعالم وعدم الثقة فى أى

شخص فيه ، المزايا والعيوب المرتبطة بها ، كما هو الأمر فى الصناعة : قوة التحمل ، حضور الذهن والشجاعة ، وفى مقابل هذه الخصال لا أمتلك أنا فى الغالب أى شىء منها »[١٨٥] .

هذا الإحساس الشامل بالضعف والخوف وعدم الجدارة ظهر فى العديد من كتابات كافكا وفى مذكراته أيضا ، فقد كتب كافكا فى مذكراته بتاريخ ٣ فبراير ١٩٩٢ يقول « إننى عاجز تماما عن النوم ، تعذبنى الأحلام وتقض مضجعى كما لو كانت تنبش بأظافرها بداخلى بحثا عن مادة ضعبة عسيرة المنال مطمورة هناك فى الأعماق ، إن هناك ضعفا ونقصا خاصا بى يكمن بداخلى ، إنه واضح ومميز بدرجة كافية لكنه يصعب وصفه ، إنه مركب من الجبن والتحفظ والثرثرة وانكسار القلب ، ومن خلال ذلك أحاول أن أحدد شيئا خاصا بى ، إن مجموعة عوامل النقص التى أعانيها والتى تتجمع معا لتقوم بتشكيل مكون واحد بارز وواضح للنقص الذى أعانيه (والذى لا يستطيع أن يفعل شيئا فى مواجهة النقائض المثيرة للأسى مثل الكذب والتفاهة) هذا المكون هو ما حفظنى من الوقوع فى براثن الجنون ، ولكنه منعنى أيضا من القيام بأية مبادرة أو حركة للأمام ، ولأنه حفظنى من الجنون فقد قمت بتهذيبه وتشذيبه ، وبعيدا عن الخوف من الجنون فقد ضحيت بكثير من الفرص التى أتيحت لى وقد كنت الخاسر بالتأكيد فى كثير من الصفقات ، لأنه ليس من الممكن عقد أية صفقات أو اتفاقيات عند هذا

المستوى من الخوف ، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا التراخي والكسل ، لم يمنع أو يتداخل مع العمل الشاق الذى كان يتم ليلا ونهارا لتحطيم كل عقبة ولإضاءة الطريق[١٨٦] وبالنسبة لهذا الأمر فإننى أكاد أن أصاب بالجنون ، لأنه كى تقوم بمغامرة أو حركة للأمام يجب أن تكون لديك الرغبة فى القيام بذلك ، وأنا لم تكن لدى مثل هذه الرغبة من قبل »[١٨٧] ، إن أعمال كافكا المختلفة مثل (المحاكمة) و(القلعة) و(أمريكا) و(التحولات) و(المسخ) و(الرسائل والمذكرات) و(مستعمرة العقاب) وغيرها يبدو العالم فيها باردا غامضا مهددا للذات الضئيلة المحاصرة الهاربة الخائفة التى تهاجمها أشباح شيطانية ويحيط بها العبث من كل جانب .

لماذا كافكا ضد بلزاك ؟

قلنا أن بلزاك كان من ناحية التركيب الجسمى شبيها بالنمط المكتنز Pyknic الذى يتسم ببنيان جسمى قوى ووزن كبير وحب كبير للحياة وشراهة فى عب ملذاتها ، أما كافكا فكان أقرب إلى النمط الواهن أو النحيل Asthenic وصاحبه يتميز ببناء جسمى ضعيف طويل يصفه كرتشمر بأنه « يعانى من نقص فى نمو التخانة فى جميع أجزاء الجسم الوجه والعنق والجذع والأطراف وفى الأنسجة كافة ، الجلد والدهن العضلات والعظام والجهاز الدورى كله وهو عموما شخص نحيف

ضيق البناء ، يبدو أطول مما هو عليه ، ضيق الكتفين تتدلى منهما ذراعان نحيفان من عضلات رفيعة بين عظام رقيقة وصدر مستو طويل ضيق نستطيع أن نعد الأضلاع من خلاله »(١٨٨) .

هذه إحدى صور التناقض بين بلزاك المكتنز وكافكا النحيل ، لكن هذه مجرد ملاحظة عابرة ، الشيء الأكثر أهمية هو تلك الخصائص السيكولوجية التى ميزت هذين الكاتبين الهامين ، فبلزاك حرم من عطف أمه وكافكا عومل بقسوة من خلال أبيه ، أى حرم من عطفه أيضا ، لكن الحرمان من الأم أدى ببلزاك إلى الاتجاه للخارج ، للعالم الذى حرم منه وأراد أن يشبع فهمه وجوعه الأبدى له ، أراد أن ينال كل متعة حسية حرم منها فى الطفولة بشكل مضاعف فى مرحلة اليفاعة والنضج ، أما كافكا الذى واجهه العالم بقسوة أبيه ، فربما نتيجة لإحساسه بالصراع بين قسوة أبيه وعطف أمه التى تبدو كثيرا غائبة عن الصورة فضل الاتجاه إلى الداخل ، إلى عالم الباطن أكثر ، إن بلزاك انبساطى المزاج انبساطى الكتابة وكافكا انطوائى المزاج انطوائى الكتابة ، ونحن لا نقول هنا بأن هناك علاقة مرآوية مباشرة بين المزاج السيكولوجى الداخلى والكتابة بوصفها فعل إبداعى خارجى ، لكنها على الأقل موجودة بشكل واضح لدى هذين الكاتبين ، انبساطية بلزاك جعلته يفضل الاتجاه نحو العالم الخارجى يأخذ منه شخصياته . وتكون هذه الشخصيات فى أعمال بلزاك كثيرة ومتنوعة ، اتجاه العين

الإبداعية الراصدة ، هنا يسير من الداخل إلى الخارج حيث توجد شخصيات كثيرة تتحايل على الحياة ، تحبها وتكابدها وتعانى عنف المشاعر وتعبر بشكل صريح عن مشاعرها وأحلامها واحباطاتها ، بعكس كافكا فالعالم الخارجى لديه غامض وغارق فى الكآبة والعبث وتحيط به الظلال الكابيه المهددة من كل جانب ، وبينما توجد فى أعمال بلزاك شخصيات كثيرة تتفاعل معا فإنه توجد فى أعمال كافكا بصفة عامة شخصية واحدة ومحورية خائفة ومبتعدة ، منطوية ومنسحبة ، فالعالم الخارجى يخيفها ويحبطها فتندفع نحو الداخل وتغرق فى الأحلام والأوهام والتهويمات والكوابيس والهلاوس والخداعات البصرية والسمعية ، أما الشخصيات الأخرى فلها أدوار ثانوية أو أنها تعمل على تضخيم الحالة وتجسيم الدلالة ، إن العين الإبداعية الراصدة لدى كافكا تتجه من الخارج إلى الداخل بعكس عين بلزاك الراصدة التى تتجه من الداخل إلى الخارج ، بالطبع توجد تفاعلات لدى الكاتبين بين عالمى الداخل والخارج لكن كمية الباطن الداخلى أكثر فى حالة كافكا بينما كمية الواقع الخارجى أكبر فى حالة بلزاك ، لقد حاول بلزاك أن ينقذ المجتمع أما كافكا فحاول إنقاذ الفرد ، والتصميم الفنى لدى بلزاك هو تكوين انتشارى أوركسترالى يقوم على أساس توزيع الأدوار على أكبر عدد من الأفراد يساهمون جميعا بأدوار متفاوته فى حمل كلية العمل ، مثلما يساهم أعضاء الفرقة الموسيقية فى تنفيذ

مقطوعه أوركسترالية ، أما التكوين أو التصميم الفنى لدى كافكا فهو تكوين مركزى أو انفرادى أشبه بالعزف الإنفرادى حيث تقوم الشخصية الوحيدة المنفردة المنعزلة الخائفة بتنفيذ مقطوعة خاصة بلحن مأساوى حزين .

الفصل السابع

جماليات الجنون والأحلام

١ ـ ادجار آلان بو :

ليس من المناسب أن نتحدث عن جماليات الأحلام والمرض العقلى دون أن نتحدث عن ادجار آلان بو ، بل ليس من المناسب أن نتحدث عن المرض النفسى فى الأدب دون أن نتحدث عنه وعن كتاباته ولو باختصار شديد ، فقد افترض بو أن العقل هو الواقع الوحيد وأن الطبيعة الفيزيقية هى الفوضى الكلية غير الساكنة ، والأشكال والمكونات الطبيعية إذا تم تثبتها فإنها قد تكشف عن حالة من فقدان الحساسية والاضمحلال العام الذى يعانى منه العالم ، والإنسان هو إلى الأبد يقيم فى هذه الثنائية ، هذه العوالم المزدوجة من الطبيعية المتسمة بالفوضى والعقل الذى يحاول أن يكون منظما ، بل يحاول أيضاً أن يفرض نظامه على الطبيعة لكنه يفشل فى حالات كثيرة وتنتقل فوضى الطبيعة إليه فتحدث فيه اضطرابا شديدا ، والطريقة الوحيدة فى رأى بوالتى يستطيع من خلالها العقل أن يحدث النظام فى الطبيعة هى أن يجعل من الطبيعة وهما illusion أو خداعا كليا أو توهما كليا للعقل ، وقد حدث ذلك فى قصة « سقوط بيت آشر » ، أو يمكنه أيضاً أن يدرك الطبيعة باعتبارها تجليا لعقل ما ، ربما عقل آخر ، ثم يعود على عقبيه مقتفيا أثر

الطبيعة كى يصل إلى بعض النظام البدائى الذى ربما وجد عند بدايات الزمن ، وهذا ما حاول بو أن يفعله فى « يوريكا » .

وفى قصصه القصيرة فى المرحلة المتوسطة والمتأخرة من حياته وكتاباته قام بو بحل المشكلة من خلال موت العقل وانبعاثه فى حالته الكلية الأولى المفترضة ، بمعنى آخر ، إن ممارسة بو الشعرية قد اضمحلت عندما بدأ شيئاً فشيئاً فى التخلى بل والتدمير للعالم الطبيعى ثم البحث عن طرائق جديدة يمكن للخيال أن يذهب إلى ما ورائها ، أى إلى مناطق الفكر غير المحدودة التى هى فى الواقع مملكـه البحث الشعرى ، لكن هذا كان يمثل أيضا أحد الأساليب التى حاول بو من خلالها الوصول لأهدافه ، إن قصصه القصيرة تطورت وعقله نضج ومن ناحية أخرى فإن بحثه عن طرائق للخيال الإبداعى قد تزايد أكثر كى يصل إلى بعض المصالحة مع العالم الظاهرى الموجود فى الخارج ، ومع ذلك فإنه لم يتردد كثيرا أو يبطىء فى سعيه نحو أهدافه ، ومن ثم فقد أكد وجود الحالة المجنونة للعالم الطبيعى وكذلك الجنون المصاحب لها داخل العقل الإنسانى ، وأيضاً صاغ بعض التفاعلات بين الواقع والعقل ، خاصة عندما يناضل العقل كى يصل إلى الوعى والفهم الكلى والكامل للعالم ، وظل مرة ثانية يحاول توصيف حالة العقل البدائية الأولى باعتباره العارف الوحيد والفاعل الوحيد ، وباعتباره قادراً على معرفة أفكاره وخبراته الخاصة ، إن أفكار بو الأخلاقية

والدينية رغم ما فيها من عقلانية وتماسك هى أفكار ضد العقلانية وضد التماسك فإذا كان الواقع الوحيد هو العقل ، فإن الواقع الخارجى يروغ دائماً ويذهب بعيدا ويقوم بتشويه أشكاله ، والعنصر المشوش المضطرب بشكل غريب بل وحتى المدمر فى عقل بو وكتابته كان كامنا ـ كما يقول أدوارد دافيدسون E.Davidson فى افتراضه وجود عالم عضوى نشأ أو تطور عن فكرة أولية توليدية ، لكنه كان غير قادر على تبرير أو تحديد مكان الإنسان الحيوى والإبداعى فى هذا العالم ، لقد كان لديه الاختيار الخاص بعالم ثابت وحتمى يوجد بطريقة ما بمعزل عن الإنسان أو عن عقل الإنسان ، باعتبار هذا العالم حتمية محصنة لا تستطيع تأملات الإنسان أن تفعل شيئا فى مواجهتها ، ولم يستطع بو أن يدافع عن أى من وجهات النظر التى طرحها ، ومن ثم فقد تعامل مع صورة أخلاقية إنسانية جعلت الإنسان يخلق بطريقة ما فوضاه الأخلاقية الخاصة ويعانى من نتائجها ، وفى رأى بو فإن قانون الإنسان ليس قانونا طبيعيا وعقل الإنسان هو العاكس والممهد لأى فوضى فضلا عن فوضاه الخاصة ، لقد صرخ بو وكذلك ميلفيل من أجل هذه الفوضى والاضطراب الإنسانى ، ووضع كلاهما المسئولية النهائية على كاهل الإنسان ، لكن مقدار هذه المسئولية لم يكن خاضعا لأى معيار استطاع الإنسان اكتشافه حتى الآن [١٨٩] .

لقد كانت شخصية أدجار آلان بو هى صورة أيضا من صور هذا

العالم المضطرب وهذه الرؤية التى تقوم على الفوضى ، وفى كتاب ديفيد سنكلير عنه هناك مشاهد عديدة تدل على اضطراب شخصيته والفوضى التى كانت أحياناً ما تداهم عقله ، وسنكتفى بذكر أمثلة قليلة من هذه المشاهد : فذات مرة قدم جون سارثان محرر « اليونيون ماجازين » وصفا لواقعة حدثت له مع بو فقال إنه كان منهمكا فى عمله ذات يوم حين اندفع بو داخلا على نحو مفاجىء وقد غلب عليه التوتر وصاح « ها قد جئت إليك لكى تحمينى » يقول جون سارثان إنه أدرك أن بو يعانى من حالة اجهاد فكرى شديد وقد حاول طمأنته ثم طلب منه أن يحكى له ما حدث فقال بو « كنت فى القطار متجها إلى نيويورك حين سمعت همسا ورائى ، ونظرا لقابليتى الفائقة على التقاط الأصوات . فقد استطعت أن أفهم ما الذى كان يقوله المتآمرون ، تصور كيف يمكن أن يحدث هذا فى القرن التاسع عشر ! كانوا يتآمرون لاغتيالى ، تركت القطار حالا وأسرعت إلى هنا » (١٩٠) وفى كتاب سنكلير هذا عن بو هناك مقاطع كثيرة يؤكد فيها بو مسألة حساسيته الفائقة غير الطبيعية لسماع الأصوات وكذلك موضوع تآمر الآخرين لاغتياله والإيقاع به وهى بوادر يمكن أن تدل على وجود مشاعر اضطهاديه متفاقمة كانت تتزايد فى عقل بو ودعمتها ظروف حياته القاسية ، هناك واقعة أخرى لا يؤكد فيها بو أنه يسمع الأصوات فقط بل أيضا يرى مشاهد لا يراها غيره ، فقد تحدث بو عن أنه « قد زج به فى سجن لأنه زور شيكا ، وأنه خلال إقامته

هناك ، ظهرت له على أسوار السجن امرأة بملابس بيضاء وتحدثت إليه همسا » ثم قال لو « لم اسمع ما قالته ، لكنت انتهيت ، غير أنه نظرا لمهارتى الفائقة فى التقاط الأصوات ، فأنا لم أضع كلمة واحدة ، ثم ظهر لى شكل آخر ، ودعانى إلى السير معه فوق الأسوار ، قادنى إلى مرجل به سائل ، وسألنى إن كنت أود أن أشرب ، رفضت ، لأن ذلك كان مصيدة لى ، هل تعلم ما الذى كان سيحدث لو قبلت ؟ كانوا سيرفعوننى ثم يقذفون بى فى قلب المرجل ويغمروننى بالسائل حتى شفتى ، تماما كما حدث لتانتالوس ثم يتركوننى ويذهبون » [١٩١] .

وواضح من هذه الحكاية وغيرها أن ادجار آلان بو كان يخلط بشكل متعمد أو غير متعمد . بين عالم الحلم وعالم الواقع ، العالم المشاهد وعالم الكابوس ، مع وجود بعض الدلائل على وجود هلاوس سمعية وبصرية وهذاءات مسيطرة تتزايد مع تزايد ظروف الخوف والإحباط والحرمان والفاقة التى عانى بو منها كثيرا فى حياته ، والعلاقة بين نفسيته المريضة وبين كتاباته كانت واضحة كما يقول فنسنت بورانيللى - فإذا أخذنا فى الاعتبار ما رآه بنفسه لا نشعر أن ولعه بالجنون والنوراستانيا والموت والخيالات وانفصال الشخصية لغز من الألغاز ، لقد كان مضطرا بقوة الظروف إلى أن يعترف بوجودها المؤلم [١٩٢] وعن طريق النظر إلى داخل نفسه وتتبع الخطوط المؤدية إلى أعماق شخصيته استطاع بو أن يكتب قصة « جون ويلسون » التى

تدور حول فكرة مطاردة الشخصية الرئيسية لشخصية أخرى هى صورة طبق الأصل منها بل وتحمل اسمها ، كانت الشخصية الثانية تجسيدا لضمير الشخصية الأولى ، وبنفس هذه الوسيلة كتب قصته الأخرى « رجل الزحام » وبطلها رجل يحس بالوحدة ويشعر بحاجز نفسى غريب يفصله عن الزحمة التى يضطرب فيها [١٩٣] إن هذه الفكرة هى أساس أعمال فنية أخرى جاءت بعد ذلك لعل من أهمها « الدكتور جيكل والمستر هايد » للكاتب الانجليزى روبـرت لويس ستيفنسون وكذلك « المثل » أو « القرين » لدستويفسكى وغيرهما من الأعمال الأدبية التى تقوم على فكرة مرآوية الذات وتحللها ، فحقيقة الأمر كما يقول « امبرتوايكو » أن الصورة المرآوية هى أكثر الحالات الخاصة ارتباطا بالازدواجية النفسية ، حيث أن لها خصائص الحالة الفريدة وذلك يفسر ويوضح لماذا قامت المرآة بالإيحاء بالعديد من الأعمال الفنية ، فهذه المضاعفة الفعلية للمنبهات (والتى تعمل أحيانا كما لو كانت هناك مضاعفة فعلية أكثر من مـرة للجسم موضـع الاهتمام) وهذه السرقة لإحدى الصور ، هذا الإغراء الذى لا يتوقف نحو الاعتقاد بأننى شخص آخر غيرى ، يجعل خبرة الإنسان مع المرآة؛ صورة فريدة بشكل مطلق ، خبرة تقع فيما بين الإدراك والدلالة [١٩٤] .

إن موضوع اضطراب الشخصية وخضوعها للهلاوس والأفكار الثابتة وتحللها التدريجى أو المفاجىء وخضوعها لمظاهر الرعب التدريجية

والمفاجئة النابعة من الداخل أو من الخارج أو من كليهما معا كان هو موضوع بو المفضل وهذا ما يجعل الحديث عنه فى هذا السياق أمرا مناسبا وإن كناقد قمنا بذلك باختصار شديد .

٢ ـ جيرار دى نرفال ولوترياموں :

يعتبر الشاعر الفرنسى « جيرار دى نرفال » وكذلك الشاعر والكاتب الفرنسى الكونت « ايزودر دوكاس » الذى عرف باسم « لوترياموں » الروافد الكبيرة التى مهدت لظهور المدرسة السريالية فى الفن ، وهما رافدان يضافان إلى الرافد الكبير الذى تفجر مع ظهور مدرسة التحليل النفسى على يد فرويد ، ولكنهما على كل حال قد سبقاه وأكدا ما أكده بعد ذلك وإن كانا قد قاما بذلك من خلال كتابتهما الشعرية أكثر من أى شىء آخر ، ففى عمله المسمى « أوريليا » كان الجنون هو الموضوع الخاص لدى جيرار دى نرفال ، وقد استخدم فيه الخصائص البدائية والسحرية والصوفية وكذلك الخصائص المدهشة والغريبة الخاصة بالادب الرومانسى لتطوير أسلوب تناسخى يعيد من خلاله خلق عمليات المرض العقلى خاصة فى حالات الفصام ، ومن خلال سيولة وتدفق اللغة والبنية والايقاع قام نرفال بتصوير حالات شديدة التغير من الصور والمشاعر وتقلبات المزاج وكذلك استبصارات مفاجئة قامت بتكوين ذاته كما عرفها ، وفى الفقرتين الاوليين من « أوريليا » قام نرفال بعرض

مادته الأساسية « الاحلام » وكذلك « المرض الطويل الذى عشش تماما داخل أسرار روحى » وقد فسر نظرته للأحلام باعتبارها « حياة ثانية » وقال بأن اللحظات الأولى من النوم هى « صورة للموت » ففى حالات الخدر الغامض التى تسلبنا أفكارنا فى هذا الوقت « لانستطيع أن نحدد اللحظة الدقيقة التى تستمر فيها الذات ، بعد أن أخذت شكلا جديدا فى فعل الوجود وتأملات نرفال لهلاوسه مشابهة فى سيولتها وتدفق اله ..ا ـ وأحيانا فى محتوياتها ـ لشكل ومحتوى الاحلام ، وأعراض جنونه مثلها ـ مثل أحلامه تزوده بمادة لدراسة الروح الإنسانية ، إنه لايعرف ، كما يقول ، لماذا يجب عليه أن يشير الى فترات جنونه باعتبارها مرضا ، مادام قد كان فى تلك الفترات فى حالة جسمية جيدة ، وفى بعض الاحيان كان ممتلئا بالطاقة بشكل غير عادى وأكثر من هذا فإنه كان يبدو فى تلك الفترات كما لو كان « يعرف كل شىء ويفهم كل شىء ، « وقد زودتنى خيالاتى ببهجة لاحد لها » وقد تساءل نرفال متعجبا« فى حالات الشفاء ، ماذا يسمى الناس العقل ؟ » عند تأويل نرفال لحالات جنونه قام بتسجيل حالات اكتئابه ورعبه وكذلك حالات سروره التى كان تشبه الهوس ، لكنه لم يقم بالتمييز بين هذه الحالات بل اعتبرها جميعا نوافذ للاكتشاف ، وقد كانت هذه الحالات غالبا هى استجابات متعاقبة خاصة بالتحولات المستمرة فى رموزه ، لقد حاول نرفال أن يصور وينقل توافقه الفريد مع عالم يتسم بالتغير المستمر ،

ولذلك فقد قام بتصوير شظايا ومتناثرات هذا العالم وذلك من أجل أن يقوم بعملية استكشاف وإعادة خلق لذاته داخل هذا العالم ، وقد استفاد فى ذلك من حالات فزعه ومقاومته لرغباته التى جنحت نحو لذات العالم وكذلك غضبه تجاه النزعات العدائية ومشاعر الاضطهاد التى عاناها وانقسام ذاته وانفصامها ، ومشاعر الخيلاء والعظمة وغير ذلك من الأعراض الفصامية وكذلك صراعاته مع أشباح ووحوش هلوسية متخيلة ، وكل ذلك تم اعتباره وسائل لتوصيل ادراكه وتمثله لخبرته الخاصة ، وقد تشكل عمله بشكل عام من الوجوه المختلطة والأزمنة المتداخلة والاشكال المتغيرة والدموع التى تذرف على ذكرى الفردوس المفقود والتغيرات اللانهائية والتحولات والتناسخات غير المحدودة مما أعطى لعمله طبيعته الخاصة الفريدة والمتميزة (١٩٥) .

أما فى « أناشيد مالدورور » التى ظهرت بين عامى ١٨٦٨ ـ ١٨٦٩ أى بعد مايزيد قليلا عن عشر سنوات من ظهور « أوريليا » فيكون العدم والتحطيم والإفلات من كل القيود وممارسة كل أنواع الافعال الشاذة هو الهدف من ذلك التصوير الأسلوبى لاعراض الجنون ، لاعقل هناك بل الجنون ، لانظام هناك بل الفوضى لاقيد هناك بل الحرية ، لاشىء هناك ، لا أحد هناك ، فالعدم يحيط بكل شىء ، بل إن الشخصية المحورية فى الاناشيد (مالدورور) والاحداث المحورية لمغامرات مالدورور تتصفان بشكل عام بالزئبقية والمراوغة وعدم التحدد والتفتت

« ففى حين كان لامرتين يبكى أمام صفحة البحيرة هجران حبيبته « الفيرا » و« فيكتور هوجو » ينوح فى أرجاء الطبيعة متتبعا آثار أقدام عشيقته الغائبة المطبوعة فوق أديم الغابة ، حيث كان يتم لقاؤهما الغرامى ، كان هنا شارع اسمه « لوتريا مون » يبتكر مضامين طريفة ، ويعبر عن انفعالات وخلجات بال غير مألوفه ، كان يأخذ الشعر من يده مبتعدا به عن أرجاء الريف التى اعتاد معاصروه الرومامنطيقيون أن يهيموا فيها ، ويقتاده إلى أزقة باريس الضيقة ، كان يعالج بعنف ووقاحة واباحية قضايا كانت تعتبر محرمات لا تمت إلى الفن بصلة ، مع أنها تعكس مأساة إنسانية مؤثرة وصادقة يعانى منها الكثير من البشر [١٩٦] عاش لوتريامون فترة قصيرة من الزمن (١٨٤٦ - ١٨٧٠) وأنتج عملا واحدا هو أناشيد مالدرور ومع ذلك فقد كان له تأثيرة الكبير الضخم بعد ذلك ، فقد اعتبره السرياليون أستاذهم الأول وقال عنه الشاعر الفرنسى هنرى ميشو « لوتريامون مع ذلك استحوذ علىَّ : لدرجة أنى اضطررت أن اتخلص منه . لم يكن يتركنى أعيش ، بفضله كتبت ، حتى ذلك الحين لم يكن عندى رغبة شديدة فى ذلك ولم أكن أجروء . عندما قرأت (أناشيد مالدورور) وعلمت أن المرء يستطع أن يكتب وينشر ما يملكه فى داخله من خارق حقا ، فكرت أنه يوجد مكان لى وقال عنه أندريه بريتون « حتى اليوم أنا عاجزا تماما عن التبصر برباطة جأش فى هذه الرسالة الساطعة التى يبدو لى أنها تتجاوز من كل

جانب الامكانات البشرية ، الاسم الوحيد المقذوف عبر الاجيال الذى يشكل تحديا لكل ما هو غبى ودنىء ومقرف على الأرض : مالدورور » [١٩٧] إن الاناشيد هى تصوير عنيف لمجازر قتل وحوادث اغتصاب وانتهاك أعراض وخيانة وعدمية مطلقة ويأس جارف ، وقد أعلن لوتريامون بعدما هوجم على الصبغة المأساوية العدمية فى عمله أن سيكتب عملا آخر يبرز فيه عناصر الأمل والتفاؤل لكن القدر لم يمهله حتى يكتب هذا العمل ، ونكتفى الآن بذكر بعض مقاطع من الأناشيد كى نوضح الطبيعة الخاصة لهذا العمل المشابه لخبرات الأحلام والهلاوس والكوابيس ، فهو يقول معبرا عن حالة من الرعب والتوجس والخوف شبيهة بالجنون تشمل الطبيعة بكائناتها كلها : « فى ضوء القمر ، قرب البحر ، فى المواضع المنعزلة من الريف ، نرى مستغرقين فى تأملات مريرة ، كل الاشياء تكتسى اشكالا صفراء ، حائرة خارقة ، ظل الاشجارحينا بسرعة ، حينا ببطء ، يجىء ، يعود فى أشكال مختلفة ، وهو ينبطح ، وهو يلتصق على الأرض فى غابر الازمان ، حينما كنت محمولا على أجنحة الصبا ، كان هذا الامر يجعلنى أحلم ، يبدو لى غريبا ، الآن ، تعودت عليه . الريح تئن عبر الأوراق بالحانها الدنفة ، والبومة تغنى شكواها الخفيضة ، التى تجعل شعر الذين يسمعونها يقف ، حينئذ ، تحطم الكلاب ، وقد أصبحت ساخطة ، قيودها ، تهرب من المزارع البعيدة ، تركض فى الريف هنا وهناك ، وقد استبد بها

الجنون ، إنها تتوقف فجأة ، تنظر فى كل الجهات بقلق عات ، متأججة العين ، وكما أن الأفيال ، قبل أن تموت ، تلقى فى الصحراء نظرة أخيرة صوب السماء رافعة خرطومها بيأس ، تاركة آذانها جامدة ، كذلك الكلاب يتركون آذانهم جامدة ، يرفعون رؤوسهم ، ينفخون أعناقهم الرهيبة ، إما كامرأة ستضع مولودا ، أما كمحتضر مصاب بالطاعون فى مستشفى ، أما كفتاة تغنى لحنا سامياً ، ضد النجوم فى الغرب ، ضد القمر ، ضد الجبال ، الشبيهة فى البعيد بصخور ضخمة ، مضجعة فى القمة ، ضد الهواء البارد الذى يتنشقونه ملء رئاتهم(١٩٨) أن أسلوب لوتريامون هو دائما هكذا ، بوتقه متفجرة من الصور والتشبيهات والتصوير الحى المتدفق الشبيه بالاحلام لخلجات وحركات الكائنات الطبيعية الحية بل والجامدة أيضا التى تكتسب من خلال تصويره الظلال والدلالات التى تجعلها شبه حية وشبه متحركة ، فى مقاطع أخرى من الاناشيد يعبر عن حالات من الرعب والشعور بالاضطهاد والخوف والمطاردة يعانهيا بطله «مالدورور» ومنها مثلا يالها من لعنات ، يالها من تمزقات أصوات لقد عرفونى . ها إن حيوانات الأرض تنضم إلى البشر ، وتردد على الاسماع صيحاتها الغريبة ، لاحقد متبادل بعد ، الحقد أن ادير نحو العدد المشترك ، أنا ، أنهم يتقاربون بفعل موافقه كونية ، أيتها الرياح ، التى تمسكنى ، ارتفعى بى أعلى

من ذلك ، إننى أخشى الخيانة . نعم فلاختف شيئا فشيئا عن عيونهم ، شاهدا مرة أخرى ، على عواقب الأهواء [١٩٩] وأيضا « إذهب ، كائنا من كنت ، لا تأخذنى عن اكتاف » وكذلك « ياأمى ، إنه يخنقنى .. ياأبى أغثنى .. لم أعد استطيع أن أتنفس .. بركتكمـا » وأيضا « الهلوسات الخطرة يمكن أن تأتى فى النهار ، لكنها تأتى غالبا فى الليل »[٢٠٠] ويعبر كذلك عن احساساته المتزايدة بالخلل والاضطراب العقلى « لقد استيقظت لتوى ، لكن فكرى لايزال مخدرا ، كل صباح أشعر بثقل فى رأسى ،إنى نادرا ما أجد الراحة فى الليل ، لأن أحلاما قظيعة تعذبنى حين أتوصل إلى النوم ، فى النهار ، يتعب فكرى فى تأملات غريبة »[٢٠١] وأيضا « الواقع دمر أحلام النعاس ، من لايعلم أن العقل المهلوس يفقد التمييز عندما يطول الصراع بين الأنا الزاخر بالعنفوان ، والنمـو الرهيب للتخشب »[٢٠٢] وكـذلك « لكن مـاذا تستطيع أن تفعله أحسن نية ، موضوعة فى خدمة قضية عادلة ضد تشوشات الخلل العقلى »[٢٠٣] هذه وغيرها نماذج تدل على اهتمامات لوتريامون الكبيرة بخبرات الأحلام والكوابيس والهلاوس وهى خبرات توضح سيرة حياته أنه عانى كثيرا منها ، فقد كان يعانى من صداع مزمن ومن اعتلال الصحة بشكل دائم ومن الأرق المزمن الذى جعله يقضى الليل متجولا فى الشوارع بينما الناس نيام ، إن حالة التشويق والترقب يتم استثارتها فى الاناشيد من خلال الغرابة البـارعة فى

تخريجات الراوى التناسخية لوسوسته مع الرغبة فى العصيان والتمرد فى شكل قسوة وتدمير وموت ، والتحولات التى تكون أسلوب الراوى فى الاناشيد رغم أنها تقلد بشكل مبالغ فيه هذاءات وهلاوس الجنون ، فإنها فى رأى بعض النقاد مثل « ليليان فيدر » لا تنقل بالفعل خاصية الخبرة اللاشعورية فمن الحقيقى كما قال البيركامى أن الاناشيد تعبر عن قناعة لوتريامون بأن مملكة الجنس البشري يجب أن يتم ارجاعها إلى مستوى مملكة الغريزة ، والقضية الهامة فيها ليست متعلقة بالمظاهر التى يمكن معرفتها من خلال جهد محدد وواع ولكنها تتعلق بشىء لم يعد موجودا عند المستوى الواعى ، وسلسلة التحولات الدراماتيكية المثيرة فى العمل ربما كانت فى رأى فيدر ضد هذا الهدف ، فبراعة الرواى الجنسية وقسوته واحلامه الخاصة بالدخول فى جسم خنزير وتسافده مع سمكة القرش ، وتحوله إلى بجعة وتجلياته ومعاركه المتنوعة الأخرى هى بانوراما لاشياء هائلة شريرة مقززة تستثار وتتجول فقط عند مستوى الخيال الذى يدركها ، إن تفكك بنية الاناشيد لم تنقل فى رأى فيدر ـ لا الكثافة النفسية للرغبة الغريزية ولا تعقد هذه الرغبة أثناء فعل الجنس أو العدوان ، فالتحولات والتوريات والسخرية والتهكم فى مالدورور تنجح فقط فى قدرتها العالية المبتكرة على إحداث الصدمة ، كما أن التصاق مالدورور بالعدمية وحماسه لها هو عكس أو قلب بارع حذق كبير شديد البساطة للتوق والحنين الرومانسى للامتزاج

مع الكون ، وهذا يفسر على الأقل فى جانب منه ـ سر جاذبية لوتريا مون للسرياليين ، فقد بدا بالنسبة لهم نموذجا للتمرد على العقل الواعى الذى يحرم الفرد من تحقيق ذاته من خلال فرض النفاق المستبد الخاص بالانظمة الاجتماعية السائدة عليه(٢٠٤) .

إن ما يتضمنه تصميم الحركة السريالية على تحرير العقل اللاشعورى وفتح المجال أمام الهلاوس والأحلام والالتزام بالقوى الإبداعية للجوانب الغريزية واللاعقلانية كان له تأثيره الحاسم على الأدب والفن فى القرن العشرين ، وهو تأثير امتد حتى بالنسبة للاعمال التى بدت وكأنها لا تنتمى إلى الحركة السريالية من قريب أو بعيد .

٣ ـ السريالية :

يقول هربرت ريد " اننى أشك فى أن السريالية كان يمكن أن توجد فى صورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد ، فهو المؤسس الحقيقى للمدرسة ، فكما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها فى مادة الأحلام ، كذلك يجد الفنان السريالى خير إلهام له فى نفس المجال ، إنه لايقدم مجرد ترجمة مصورة لاحلامه بل إن هدفه هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة ، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعى ، بل أيضا بالعناصر الشكلية فى انماط الفن المألوفة(٢٠٥) إن الفنان السريالى يدرك

أن الحياة ـ خاصة الحياة العقلية ـ توجد عند مستويين : أحدهما مرئى ومحدد الإطار والتفاصيل ، والآخر ، وربما كام هو الجانب الأهم من الحياة ، محجوب ، غامض ، غير محدد ، والإنسان ينجرف خلال الزمن مثل جبل جليدى عائم يطفو بشكل جزئى فوق مستوى الوعى ، وهدف السريالى سواء كان شاعرا أو مصورا أن يجرب ويدرك بعض أبعاد وخصائص العالم الخفى ، وبفعله هذا فإنه يلجأ إلى أنواع مختلفة من الرموز ، وهدف الفنانين السرياليين كما قال المصور ماكس أرنست ليس هو الاقتراب من اللاشعور ثم رسم محتوياته بطرائق وصفية أو واقعية ، وليس هو أيضا مجرد أخذ عناصر مختلفة من اللاشعور بواسطتها يتم بناء عالم منفصل من الوهم ، لكن هدفه بدلا عن ذلك هو تحطيم القيود الجسمية بين الشعور واللاشعور ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ثم ابداع عالم سيريالى ، عالم متفوق تتقابل فيه وتمتزج الجوانب الواقعية والجوانب غير الواقعية ، والتأمل والفعل ، وتسيطر على كل حياة الإنسان [٢٠٦] إن الطريق الملكى للاشعور كما يؤكد المحللون النفسيون وكذلك أنصار الاتجاه السريالى فى الفن هو الاحلام فالاحلام تسمح لنا ببعض لمحاتها الثرية أثناء العمل ، والاحلام بالنسبة لفرويد هى أساسا اشباعات رمزية لرغبات لاشعورية ، وهى تظهر فى أشكال رمزية حيث انه إذا تم التعبير عن مادتها بشكل مباشر فإنها قد تكون صدمية ومثيرة للاضطراب بشكل

يكفى لايقاظنا ، ومن أجل أن نحصل على بعض النوم فإن اللاشعور ينعم علينا ويكشف بشكل مرهف ومحرف عن المعانى التى يحتويها ، وهكذا تصبح أحلامنا نصوصا رمزية تحتاج لمن يفك فعاليتها وتظل الانا القائمة بالمراقبة فى حالة عمل حتى أثناء الحلم ، تراقب صورة هنا أو تخلط رسالة هناك ، ويضيف اللاشعور إلى هذا ومن خلال أشكال نشاطاته الخاصة مزيدا من الغموض ، ومن خلال تنظيمه الخاص للمادة فإنه سوف يكثف معا مجموعة من الصور فى جملة مفردة واحدة ، أو يقوم باحلال معنى موضوع ما محل معنى موضوع آخر يرتبط به إلى حد ما ، وهذا التكثيف والإحلال أو الإبدال المستمر للمعنى يتفق كما يقول تيرى ايجلتون .T. Eagleton مع ماحدده رومان جاكوبسون R. Jacobson على أنه عمليتان أساسيتان أوليتان للغة الإنسانية وهما : الاستعارة (تكثيف المعانى معا) والكناية(إحلال أحد المعانى محل معنى آخر) وقد كان هذا هو ما دفع المحلل النفسى الفرنسى المعروف جاك لاكان J. Lacan لكى يقول بأن اللاشعور مركب بشكل مماثل للغة وان نصوص الاحلام هى أيضا نصوص خفية سرية ملغزة (٢٠٧) .

إن كل فرد على معرفة بالادب الحديث يعرف جيدا تعريف اندريه بريتون للسريالية فى الإعلان الأول (المانفستو) لها عام ١٩٢٤ الذى قال فيه أن الحركة النفسية التلقائية فى أنقى حالاتها والتى يمكن للمرء

أن يعبر عنها لفظيا ، بواسطة الكلمة المكتوبة ، أو أى شكل آخر ، هى النشاط الحقيقى للفكر ، إن التعطيل المؤقت للوعى يمكن الوصول إليه أساسا من خلال الحث والاستكشاف للأحلام والهلاوس ومن خلال الكتابة التلقائية (الأتوماتية) التى تظهر الصور فيها باعتبارها العلامات الارشادية الوحيدة للعقل » وخلال هذه العمليات يختفى التمييز بين تحرير اللاشعور والجنون ، وقد كان بريتون يميل إلى الاعتقاد بأن المجانين ، هم إلى حد ما ، ضحايا لخيالهم ، وهى نظرة كانت شائعة أيضا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهذا الخيال يدفعهم إلى عدم الاهتمام بالقواعد اليقينية السائدة ، ويقول اندريه بريتون « اننى استطيع أن أقضى عمرى كله فاتحا عينى على اتساعهما محدقا فى أسرار الجنون » . [٢٠٨] لم يكن أصحاب الحركة السريالية يهتمون كثيرا بالمدى المتسع من الأعراض المرضية التى تظهر فى حالات الذهان حيث أن الجانب الذى أثار اهتمامهم أكثر من غيره كان يتعلق بالهلاوس التى هى فى رأيهم صور النشاط الحقيقى للعقل وقد اعتبروها النواتج الاكثر تطرفا وجرأة للعقل اللاشعورى ، وفى هذا السياق فإن المبدأ السريالى الخاص بالجوانب اللاعقلانية للسلوك والفن تضمن تناقضا مع اهتمامهم بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، وذلك لأن الفنان السريالى أراد كما يقول البيركامى استخلاص العقل من اللاعقل وأراد تنظيم اللاعقلانى غير المنظم ، فالسريالية بعد رامبو أرادت أن

تقيم قواعد للجنون وللتدمير الذى يبدو بلا قواعد ، وقد اختلفت آراء بريتون عبر البيانات المختلفة المتتالية للحركة لكنه فى واقع الأمر لم يذهب بعيداً عن المبادىء الاساسية التى اشتمل عليها الاعلان أو البيان الأول فقد استمر يوضح أهمية التلقائية النفسية واستمر كذلك يشير إلى تلك العمليات التى يمكن أن تنتج عن توحد وانصهار العمليات الشعورية مع العمليات اللاشعورية ، كما وصفها البيان الأول ، وقد قال بريتون «اننى اعتقد فى الحل المستقبلى لهاتين الحالتين ، الحلم والواقع ، اللتين تبدوان مختلفتين تماما ، وإلى نوع من الواقع المطلق ، سريالى ، إذا كان يمكن للمرء أن يتحدث كذلك » . وفى البيان الثانى قام باعلان حزنه لحقيقة أنه لم تبذل جهود منتظمة وراسخة مثل التى طالبت السريالية بها فى مجال الكتابة التلقائية وفى وصف الاحلام ، وقد كان نقده الاساسى لمارسى الكتابة التلقائية هو فشلهم فى « ملاحظة الذات » والنقص الواضح لديهم فى « الوعى » ، وهذه العمليات الواعية هى عمليات داخلية اساسية فى الجماليات السريالية وفى تمردهم الاجتماعى على العقلانية ، واهتمام السرياليين بما سماه بريتون « مشكلة الفعل الاجتماعى » ترتبط بشكل وثيق بموقفهم الجمالى ، وهذا يذهب إلى ماهو أبعد من ذلك الالتزام المبكر لمعظم السرياليين بالماركسية ، وكذلك خلاف بريتون وغيره وانفصالهم عن الحزب الشيوعى الفرنسى عام ١٩٣٣ فالعقيدة الأكثر اتساقاً واكثر بقاءا من

تمسكهم بالعنف الثورى والعدمية المشتته كانت هى اعتقادهم بأن « التلقائية » يمكن أن تستعيد الطبيعة والحقيقة ليس للفن فقط ولكن للمجتمع أيضا ، وهذا الأمر جوهرى وهام فى رأيهم لحرية الإنسان وتحريره . وفى عام ١٩٥٣ قام بريتون بتلخيص المبادىء الجمالية الكبيرة للسريالية وهدفها من « إعادة اللغة إلى الحياة الحقيقية » وعاد مرة ثانية إلى هذا الموضوع بقوله أنه بدلا من العودة من الشيء الدال إلى العلامة التى يتركها بعده ، والتى قد تكون أكثر من ذلك ، مستحيلة فإنه من الأفضل الذهاب فى وثبة واحدة إلى مكان ولادة ذلك الشيء الدال ، وفى الشعر الخاص الذى أنتجه بريتون وأراجون وايلوار وديسنوس وغيرهم من السرياليين تم ادراك هذا المبدأ بطرائق مختلفة ، وهذا الإبداع قام فى اساسه من خلال إبداع الصور التى توحد بين مستويات ومناطق الخبرة المختلفة ، بل والمتناقضة أيضا ، وكما قالت مارى أن كو M.A. Cows عند مناقشتها لشعر ايلوار فإن الشيء الدال فى شعره هو أنه ليست هناك ثغرة بين البصرى والعقلى لديه ، فرؤيته الشعرية تقوم كلها على هذه البساطة الخاصة للمشهد والفكرة ، وكذلك عمليات التوحيد وإعادة التوحيد للعناصر المشتته وغير المنظمة »(٢٠٩) .

وقد ظهر للسرياليين أعداء ومناهضون كثيرون لعل من أبرزهم فى المسرح أنطوان أرتو الذى قال « إن السرياليين يحبون الحياة بينما أنا

أمقتها تماما » وقد انفصل عنهم عام ١٩٢٦ عندما انضموا للحزب الشيوعى واعتبر ذلك ابتعادا منهم عن مبادئهم الأساسية وانسحابا من البحث عن الحقائق الداخلية إلى الحقائق الخارجية وحاول فى إبداعه المسرحى الخاص كما قال أن يبحث عن أساليب خاصة من « الصراع مع اللغة ضد الشائع ومع ماهو خلف اللغة ، خلف الصورة ، خلف الرمز ، مع الحقيقة الجوهرية ، هذا ما بحث عه السرياليون وساهموا به وعندما ابتعدوا عنه ، ابتعدت عنهم »[٢١٠] .

لقد حاول أصحاب المدرسة السريالية أن يكتشفوا عن تلك المحتويات التى قال عنها يونج بأنها يمكن اشتقاقها من محتويات أى عقل واع ، فهى ليست محتويات عادية ، ومن الواضح أنها نواتج نشاطات عقلية لا ارادية لم تعرف من قبل أو مر الإنسان بخبرة مشابهة لها ، إنها مختلفة بشكل عميق عن نواتج العقل العصابى التى لن يحكم أى ملاحظ مسئول عليها بأنها ذات طبيعة جنونية ، إنها تظل بعيدة عن متناول الوعى ، كما أنها تبتعد بشكل أو بآخر عن الشعور الخاص بالانا ، وهى أقرب من غيرها إلى الخبرة المرضية الذهانية ، أن مايحدث هنا هو أن اللاشعور اللاواعى يأخذ دور الأنا الواعى ، والنتيجة الحتمية لتبادل الأدوار هى الفوضى والتدمير ، وذلك لأن اللاشعور ليس شخصية ثانية ذات نشاط منظم وممركز ولكنه على العكس من ذلك مجموعة من العمليات العقلية اللاعقلانية والمتناقضة والتى توجد معا ،

ولكن بينما يظهر الذهان الوجود الممكن لعقل لاشعورى مستقل فإن المرء يجب ألا يقنع بالرأى الخاص القائل بأن أى شكل من اشكال الاستقلال اللاشعورى هو فقط جنون [٢١١] ويصف يونج لغة العمليات الحدسية اللاشعورية النشطة لدى إحدى مريضاته وصفا يقترب كثيرا من وصفه لعمليات الحدس فى الفن فيقول عنها « إنها ليست موجهة بواسطة العقل الواعى ، الذى يكون فى مجالات أخرى أحد اساليب الإنسان الهامة فى التعامل ، إن عمليات الحدس اللاشعورية تلقائية وديناميه وماكرة بطريقة هائلة ، أنها تقوم بصهر تفاعلى لوجهات النظر العقلية المختلفة ، داخل الرؤى الحدسية ، كما تدمج القيم الاخلاقية بالاندفاعات الانفعالية ، أن النشاط النفسى المتضمن فى هذه العملية هو نشاط غير متمايز بدرجة كلية ، أنها مثل فوران الحمم البركانية الذى تختلط فيه كل أنواع المعادن وتنطلق فى تيار متوهج واحد مندفعة من احشاء الأرض ، ليس هناك استخدام للنشاط العقلانى أو الذهنى فى هذه العملية ، ومن يجد نفسه وقد هاجمته مثل هذه الأفكار والخيالات والروءى يكون إما محاصراً بواسطة خوف لايمكن مقاومته بأنه سيصبح مجنونا أو يعتقد بأنه عبقرى ، وفى الحالتين فإنه سينعزل فى الحال عن قرنائه الذين سيكونون بالطبع غير قادرين على فهم هذا الأمر بشكل جيد [٢١٢] مثل هذه الأفكار وغيرها كان لها تأثيرها بشكل أو بآخر على الفنانين ذوى التوجهات الفنية السريالية أو شبه السريالية

وإن كان تأثير يونج قد جاء متأخرا عن تأثير فرويد ، بل ربما أمكننا القول أيضا بأن تأثيرات يونج كانت قد بدأت تمارس دورها حين بدأت الحركة السريالية فى شكلها الأول فى التفكك والانشطار ، لكن هذا لايمنعنا من القول بتأثيره البارز على حركة النقد الفنى السريالى خاصة تأثيره البالغ على هربرت ريد الذى يكثر من استخدام مفاهيم يونج عن الانماط الاولية والعقد والقناع وغيرها فى نقده الأدبى والتشكيلى ، وكذلك الناقد والمفكر الفرنسى المشهور جاستون باشلار الذى يقوم كتابه « جماليات الحلم » فى جوهره على أساس مفاهيم يونج عن الانيما (العنصر الانثوى داخل الرجل) والانيموس (العنصر الذكورى داخل المرأة) وغير ذلك من المفاهيم(٢١٢)

إن مصطلح السريالية يشير بشكل خاص إلى التعبير الفنى الذى يتقدم من مستويات الوعى التى تكون غير مرتبطة عادة بالجوانب المنطقية المعقولة فى الحياة اليومية ، وقد اهتم السرياليون أكثر من غيرهم بالجوانب الخيالية اللامنطقية المضطربة الهائجة وهم يشعرون أن الجمال الأصيل يكمن فى التألق المعطى للحواس فى الأعمال المنفذة بهذه الطريقة ، لقد وجدت السريالية دائما قبل ذلك (فى حكايات الأطفال حول الجنيات مثلا) ولكن التعرف الواعى عليها كفلسفة جمالية فى العصر الحديث يعود إلى زمن الحرب العالمية الأولى ، وجذورها المباشرة وجدت فى حركة فنيه سابقة هى الدادية Dadaism

وفى الفنون المختلفة فإن النشاط السريالى الكبير تمثل فى مجالات الأدب والتصوير والسينما ، والحركة تنقسم بشكل عام إلى فرعين أساسيين : التعبير عن الاحلام والتعبير عن الاندفاعات التلقائية (الاوتوماتية) والرواد البارزون للاتجاهين فى التصوير هم سلفادور دالى وجوان ميرو ورينيه مرجريت ومارك شاجال وغيرهم ، وقدم رسم دالى الاحلام فى كل أنماطها اللامنطقيه بل والجنسية بشكل شديد الحماس لها كما فعل سيجموند فرويد فى سياق آخر ، أما جوان ميرو فإنه يجرد نفسه من كل نشاط عقلى منطقى ومتزن ويتيح الفرصة للأشكال كى تظهر فى خطوطه واشكاله بشكل تلقائى بالاعتماد على وجود دوافع وحاجات سيكولوجية داخلية ملحة ، وفنه مشابه لعمليات تركنا للقلم يتحرك بحرية ويتجول ويشرد على مجموعة أوراق ثابتة بينما نقوم بالحديث فى التليفون ، هذا هو الرسم التلقائى ، وإن كان بعض السرياليين يعترضون على ذلك بقولهم أن هذا الرسم رغم امكانية كشفه عن حياة باطنية ثرية فإنه يتم من خلال يد فنان حساس ومن ثم فليست هناك تلقائية تامة ، ويؤكد أنصار هذه الحركة أيضا أهمية فنون الأطفال باعتبارها تجليات لا واعية للأعماق الباطنية فى حالات تفتحها الأولى مثلها مثل فنون الكبار وإن اختلف مستوى الأداء والآنجاز باختلاف مستويات النضج ، كذلك يحاول السرياليون تأييد النسق العام للحركة من خلال الإشارة إلى الفن الخيالى فى القرن الخامس عشر على يد الفنانين الألمان الكبار

وبصفة خاصة بوش Bosch وكذلك « أليس فى بلاد العجائب » « ونشيد الاناشيد » والفن البدائى ، وفيما بعد فانهم أشاروا إلى الحالة المريضة البائسة للعالم اليوم التى هى مضادة للعقل إلى حد كبير بل تقوم أيضا بانتهاكه(٢١٤) .

أن عالم الجنون لدى السرياليين لايشتمل على حالة فردية خاصة بإنسان واحد يحلم ويهلوس ويهذى ويتجول ، بل هو عالم أكبر متسع وفسيح الأرجاء ، يتخبط ويضطرب ، يحلم أيضا لكنه يسقط أكثر فى براثن كوابيس الحرب والدمار والتخريب والأمراض والأوبئة والشرور الكثيرة المتفاقمة المتجولة بحرية توشك أن تنال كل شىء .

الفصل الثامن

المرض النفس والابداع الأدبى
الفوضى والنظام

كما رأينا ، فقد كان المرض النفسى بدرجاته المختلفة موضوعا استثار اهتمام الأدباء عبر فترات طويلة من التاريخ الإنسانى ، منذ سوفوكليس ويوريبيديس واسخيلوس وحتى شكسبير ودستويفسكى وستريندبرج وتشيكوف وكافكا وتوماس مان وماركيز وغيرهم . بالطبع كان تركيزنا فى هذا الكتاب أكثر فيما يتعلق بالجوانب الشديدة المتفاقمة من المرض النفسى والتى يطلق عليها عادة اسم المرض العقلى أو الاضطراب العقلى أو الذهان أو المصطلح الشائع وغير العلمى وهو الجنون ، أما الدرجات الأقل من الاضطراب أو المرض النفسى والتى من مظاهرها الانماط المختلفة للعصاب والقلق وسوء التوافق ، فقد أشرنا إليها ولكن بشكل أقل ربما لانتشارها الكبير ووجودها فى أغلب الأدب العالمى وربما لعدم قدرتها على تصوير حالة الاضطراب التى عنينا ببحثها فى هذه الدراسة ، وربما لقربها من طبيعة الحياة اليومية بمشكلاتها ومواقفها وبعدها عن العمليات البعيدة عن الواقع المباشرالقريبة من عالم الخيال والكوابيس والاحلام والهلاوس والهذاءات التى اهتممنا ببحثها وبشكل خاص فى هذه الدراسة ،

بالطبع يجب علينا أن نعترف أن النماذج التى اهتممنا بعرضها وتحليها فى هذه الدراسة ليست هى كل النماذج الموجودة فى الأدب فهناك نماذج عديدة أخرى ، منها على سبيل المثال لا الحصر بعض شخصيات رواية « مائة عام من العزلة » للاديب الكولومبى الشهير جارثيا ماركيز ومنها بعض الشخصيات فى مسرحيات لسارتر وليوجين أونيل ، ومنها شخصيات أخرى كثيرة فى أعمال دستويفسكى ومنها شخصية الليدى ماكبث خاصة فى المراحل الأخيرة من تطورها فى مسرحية « ماكبث » لشكسبير ، ومنها قصة « العنبر رقم (٦) » للأديب الروسى الشهير أنطون تشيكوف ومنها « عابدات باخوس » ليوربيديس و « اوريست »

لإسخيلوس و« أجاكس » لسوفوكليس و«طار فوق عش الوقواق» لشين أوكيزى ومنها كذلك فى الأدب العربى الكثير من حكايات المجانين التى تمثلت فى بعض الاشعار التى تروى عنهم وكذلك بعض القصص القصيرة ليوسف ادريس ونجيب محفوظ وبعض اللمحات الفنية العميقة فى أعمال الاديب إسماعيل فهد إسماعيل وكذلك بعض اللوحات الفنية فى أعمال عبدالرحمن منيف وبعض أعمال الدكتور يحيى الرخاوى ، ولكننى أجد لزاما على أن أعترف أننى قد بحثت فى الأدب العربى وفى حدود الامكانيات المتاحة لى عن عمل روائى تم فيه تصوير شخصية المضطرب عقليا كما هو الحال فى أعمال دستويفسكى

وشكسبير وستريندبرج فلم أجد ، ربما توجد أعمال فعلا لكنى لا أعرف شيئا عنها وأتمنى أن تتاح لى الفرصة يوما للكتابة عنها كما أتمنى أن تتاح لى فرصة استكمال هذا الكتاب بكتابة جزء آخر منه عن « المرض النفسى فى الفن التشكيلى » .

أما بالنسبة للأدباء المضطربين نفسيا فى تاريخ الأدب العالمى فنحن نجد شخصيات كثيرة ، منها مثلا هولدرلين الشاعر الألمانى الشهير ، الذى قال عنه كرتشمر وهو طبيب نفسى ألمانى معروف ، « إنه شخص لايكاد يعرف المرح ، لم يكن مرهف الحساسية فحسب ، بل كان كذلك عاجزا عن التوفيق بين آثار الحياة الواقعية فى نفسه ، وكان يبدو فى الحياة العامة عاجزا عن تقدير أى نكته أوملحة مهما يكن حظها من الظرف والرقة ، وكان يرتاب فى أتفه الملاحظات التى تلقى فى مجلسه ، ويستشعر فيها إهانة موجهة إليه وكان يقول (يملؤنى الفزع من أن تصيب تفاهات الواقع حياتى فى أعماقى بالبرود والتجميد)[٢١٥] وقد كتب « هولدرلين » فى فترة مرضه عدة قصائد أغلبها يعبر عن حركات الفصول ، الربيع والصيف والخريف والشتاء وتقلبها ، ومعظم هذه القصائد يحمل تاريخا يدل على أن الشاعر قد فقد الوعى بالزمن ، فبعضها يحمل تاريخا سابقا على مولد الشاعر أو لاحقا لوفاته ، بل إن إحدى قصائده عن الشتاء ترجع إلى الرابع والعشرين من شهر يناير عام ١٦٧٦ أى قبل مولده بحوالى مائة سنة [٢١٦] بالإضافة إلى

هولدرلين هناك نماذج أخرى من الأدباء حدثت لـديهم مثل هـذه الاضطرابات النفسية بصورة أو بأخرى ومنهم على سبيل المثال لا الحصر آدجار الابوبروست وديلان توماس ويوجين أونيـل ونيتشه (الفيلسوف والأديب) وفلوبير وسترندبرج ، ولكن اهتمامنا فى هذه الدراسة كان موجها أكثر إلى الشخصيات الأدبية التى يبدعها الأدباء أكثر من اهتمامنا بشخصيات الأدباء أنفسهم ، وما حديثنا عن كافكا وبلزاك فى قسم سابق من هذه الدارسة إلا لتعريف القارىء العربى ببعض أنماط التفكير الشائعة فى الغرب فى ميدان التحليل النفسى وعلم النفس حول محاولات الربط بين شخصية الأديب وبين ابداعه الأدبى ، وهى محاولات قد تنجح أحيانا وتفشل أحيانا أخرى ، لكن هذا لايمنعنا من القول بأن دستويفسكى مثلا قد أفاد فعلا من الحالة المرضية التى كان مصابا بها والتى قيل أنها الصرع فى تصوير حـالات بعض شخصياته ومهما قيل عن استفارته فى كتابته لرواية « القرين » أو « المثل » من مذكرات كتبها مريض عقلى بالفعل ، فإنها ولابد أنها قد تضمنت فعـلا بعض خبرات دسـتـويفسكى الخاصـة ، لقد محـا دستويفسكى ، كما يقول « بانكو لافرين » فى أثناء تجاربه الجسورة ، الخط الذى يفصل بين المنطقى وغير المنطقى وبـين العادى وغـير العادى ، وكان يتعمد وضع أبطاله فى ظروف بالغة الشذوذ لكى يرى كيف يتفاعلون ولكى يدرك مقدار العناء الذى يسعهم احتماله ، وقد أمل

استخلاص سر الإنسان والحياة من الظواهر الشاذة وغير العادية أكثر من استخلاصها من الظواهر العادية ،*وربما كان هذا ما يبرر وجود الأمراض العقلية فى كتاباته وقد اسماه المؤلف الفرنسى ملشيوردى فوجيه « شكسبير مستشفى الأمراض العقلية » (٢١٧) ، ونفس الأمر فيما يتعلق بالاستفادة من خبرة الحياة الخاصة والذاتية ، بالإضافة إلى القدرة الفائقة على الملاحظة والتقاط الدلالات والتضمينات والعلامات الهامة من السلوك الإنسانى ، نجده أيضا فى أعمال ستريندبرج وادجار آلان بو ويوجين أونيل وغيرهم ، أن المرض العقلى الذى أطلق عليه بشكل عام وغير دقيق اسم الجنون حمل كما يقول وينج J.K. Wing دلالات متغيرة ، لقد حمل معان عديدة وفقا للفترة التاريخية والمجتمع والجماعة الاجتماعية التى أطلق عليها المصطلح وكذلك وفقا للاهتمامات والمفاهيم المسبقة للشخص الذى يستخدم المصطلح ، فشكسبير مثلا استخدم الحمقى وبعض المضطربين عقليا مثل الملك ليركى يعبر عن الحقائق التى اعتقد أنه يمكن الحديث عنها ورواياتها باعتبارها ذات جذور متناقضة وقابلة للنقاش والكشف ، واستخدم الجنون كاسلوب مباشر للكشف عن الحقيقة ، وكان هو الأسلوب المناسب الأكثر تأثيرا من الناحية الفنية ، وقد اهتم فيلسوف « الجنون » الفرنسى المعاصر ميشيل فوكو أساسا بالمعانى الأوروبية المتغيرة للجنون ، وقد ظهرت محاولات كثيرة عبر التاريخ للربط بين

الإبداع الفنى والجنون ، ولكن عندما نضع فى اعتبارنا التاريخ المأساوى لبعض الفنانين البارزين أمثال نيجنسكى Nijinsky وهولدرلين اللذين أصيب ابداعهما بالكثير من مظاهر الخلل بعد إصابتهما بالفصام ، فإنه سوف يظهر لنا أن الإبداع والمرض العقلى هما بمثابة القضية ونقيضها أو الموضوع ونقيضه Thesis and anti-thesis ، وهو نفس ماقاله فوكو « الجنون هو التدمير الكامل المطلق للعمل الفنى » ، وقد حاول فوكو أن يكتشف المركب الذى يجمع بين الموضوع ونقيضه ، لكنه لم يستطع أن يفصل أو حتى يدمج بين المعانى المختلفة المتضمنة فى استخدام مصطلح الجنون رغم ادعائه بانه يستخدمه بمعناه المحدد ، وقد انتقد فوكو مافعله كريبلن حين حاول أن يحدد ويعرف الأنواع المختلفة للجنون (المرض العقلى) وكذلك التمييز بين الأنواع المختلفة من المرض العقلى من ناحية ، ثم بينها وبين مظاهر الشذوذ الاجتماعى من ناحية ثانية ، وقد امتدح فوكو فرويد الذى راى المرض والشذوذ فى كل مكان ، خاصة فى مظاهر عدم الانصياع الاجتماعى ، لقد قام كريبلن فى رآى فوكو بتضييق مجال الانحراف الاجتماعى ، بينما قام فرويد بتوسيعه من خلال عدم الاكتفاء بالمصطلحات والتعريفات الطبية الجزئية فقط(٢١٨)

لقد ساعد على سيادة هذا الاتجاه الذى يربط بين المرض العقلى وبين الإبداع ما يذهب إليه بعض العلماء ، نتيجة لملاحظتهم لتلازم مظاهر

المرض العقلى مع الإبداع لدى بعض المشاهير من المعاصرين لهم [٢١٩] ويبدو كذلك من المحتمل أن فكرة ارتباط العبقرية بالجنون (أو المرض العقلى) لم تنشأ فقط من ملاحظة أن بعض المبدعين تكون لديهم أعرض عصابية أو ذهانية أكثر من أى فرد آخر ولكن من خلال الشعور بأن كلا من المبدعين والمرضى العقليين تكون لديهم خبرات عقلية يجد الفرد العادى أنه غير قادر على فهمها أو المشاركة فيها [٢٢٠] فقد قال دريدان مثلا أن « الموهبة العظيمة قرينة الجنون » واعتبر لومبروزو عام ١٨٩١ العبقرية تعبيرا عن العقل المريض وتصاحبها علامات عديدة على المرض ، وتحدث كرتشمر كثيرا عن العنصر المرضى الذى يصاحب المستويات المرتفعة من الموهبة فى هذا ، رغم أنه اهتم أكثر بالارتباطات بين الانماط المختلفة من العبقرية والانماط المختلفة للجسم والمزاج ، وقام هافلوك أليس عام ١٩٠٤ بالفحص الامبيريقى الأول لهذا الموضوع وأظهر ضآلة ظهور العامل الذهانى بين العباقرة الإنجليز ، رغم وجود بعض الاضطرابات العصبية الثانوية وضعف الصحة العامة فى الطفولة بينهم ، وقد أظهرت ذلك دراسات كوكس Cox فى عشرينيات القرن الحالى وأكدت أهمية المثابرة العنيفة والدافعية لدى القادة والمفكرين والفنانين ولكن كاتل وبوتشر Cattell & Butcher يقولان إن التعميمات هنا تتسم بالخطورة ، فالعديد من عباقرة الماضى عانوا من الذهانية أو النزعات العصابية العنيفة ، ومن الصعب أن

نعتقد أن إنتاجهم كان سيتسم بنفس الكفاءة أو أنهم كانوا سينتجون أصلا ، لو كانوا فى حالة نفسية سوية ، لقد كان العديد منهم من الشواذ والمتمردين والمتقلبين انفعاليا بينما ظل آخرون منهم يحيون حياة طبيعية تمتلىء بالنظام هذا رغم اتصافهم بأنهم قد كرسوا أنفسهم كلية لأعمالهم الفنية أو العلمية (٢٢١) إن المرض العقلى يتسم بالإضافة إلى مظاهر الخلل الداخلى ، بإمكانية وجود عدم تماسك وتفكك فى الكلام وتداعيات لايمكن التنبوء بها وهلاوس وهذاءات طويلة المدى ومستمرة وحتى عندما تختفى بعض الأعراض المزمنة مثل الهلاوس والهذاءات فيما بين النوبات الحادة فإن الأعراض المتعلقة بشكل ومحتوى التفكير واللغة يمكن أن تستمر وتكون معوقة للتكيف الاجتماعى للفرد بشكل حاد ، ويبدوانها تقوم على أساس خلل فى اللغة الداخلية inner Language أو اللغة الضمنية (أو المضمرة أو المستترة) فالمريض يبدو غير قادر على التفكير الهادف ، بل يمضى بعيدا ويشتط وينساق لبعض التداعيات الغريبة غير المألوفة المتعلقة بمنبهات وعناصر تخضع للصدفة ، ومن ثم يعطى الانطباع بالغموض والخلط وعدم التماسك ، وفى بعض المناسبات أعطى هذا النوع من التفكير والكلام انطباعا بالإبداع ، أو انطباعا مماثلا للانطباع الذى يتركه الكلام والكتابة الإبداعية ، وبدون شك فإن مصطلحا مثل شعر الفصام The Poetry of schizophrenia يقوم على أساس مثل هذه الوقائع النادرة ، ولكن

ما يحدث فعلا فى حالة المرض أن تكون مجموعة الأعراض المرضية هذه مقيدة ومعوقة للنشاط الإبداعى ، ومعظم المبدعين الذين شاء لهم سوء حظهم أن يصابوا بالفصام حدث لهم فعلا تدمير واضح لقدراتهم الإبداعية بحيث أخذت فى الضمور والذبول مع تزايد حدة المرض (٢٢٢) ، وكما يقول الطبيب النفسى الألمانى بلوكر J.H. Plokker فإن أى شخص يعرف أى شىء عن الفن سوف يرى الفارق بين المريض والسوى حينما ينظر إلى سلسلة من الأعمال الفنية قام بها شخص مريض ، وفى الحال سوف يصاب بالملالة والسأم عند رؤيته للإبداعات الذهانية ، فبعد تبدد لحظة الدهشة الأولى سوف تظهر العناصر الجافة النمطية المنغلقة والثابتة فى المحتوى وأكثر من ذلك فى الشكل ، وكل ذلك سوف يظهر فى الحال حالة الركود الذهنى المصاحبة لإنتاج مثل هذه الأعمال (٢٢٣) ، إن أحد الفروق الحاسمة بين التفكير الإبداعى والوقوع فريسة الذهانية هو ذلك التحكم الإرادى والغرضية الواضحة فى سلوك المبدع ، فبينما يبدو المريض الفصامى مثلا منقادا ومدفوعا بواسطة أفكاره ، فإن الفنان ينظم هذه الأفكار ويشذبها فأفكار المريض ضاغطة ومستمرة بشكل ملح غير قابل للتحكم بينما أفكار الفنان مصوغة وقد يتم تشكيلها فى قوالب فنية قابلة للتوصيل والتذوق (٢٢٤) .

لقد أرجع بلويلر الدور الحاسم فى بنية العقل لدى الفصاميين إلى ظاهرة الاجترار Autism أى فقدان المريض الاتصال بالواقع

وانسحابه إلى عالم الخبرات الداخلية ، ولكنه قال فى مناسبة أخرى أن واقع العالم الاجترارى قد يكون أكثر صدقا من العالم الحقيقى ، فالمريض يتحدث عن تخيلاته على أنها حقيقية وعن الواقع على أنه وهمى ، وهذا النوع من الاجترار يشبه الحلم كما لاحظ يونج رغم أن المريض يكون يقظا ، واستخدام بلوير لمعنى الاجترار ينطبق أيضا على حالات مماثلة لدى الأسوياء ، وقد اهتم كرتشمر بحالات الاجترار الشديدة ، أو الحالة التى سماها « تنويعه هولدرلين »Holderlin Variety فى اشارة واضحة إلى الحالة المرضية للشاعر الألمانى الشهير هولدرلين وهذه الحالة تتسم بأن الفرد الذى يعانى منها يكون حساسا بشكل كبير لبيئته ومن ثم يتراجع إلى الحياة الخيالية الداخلية(٢٢٥) .

وربما كانت تلك الوجهة من النظر التى تتحيز فى جانب منها إلى الحلم والوهم باعتبارهما الواقع الحقيقى الصادق ، وإلى الواقع الحقيقى باعتباره الوهم والكذب والزيف والخداع وضد العقل ، ربما وجدت تأييد ومناصرة كبيرة لها على يد الطبيب النفسى الشهير لانج الذى مال إلى النظر إلى الفصام باعتباره انقساما أو انشطارا بين الذات الحقيقية (الخفية) والذات الخارجية (الزائفة) والتى تكون عمليات نشاطها الأساسية محددة من خلال مطالب الأسرة والمجتمع باعتبارها نقاط انطلاقها ، أما الذات الحقيقية الداخلية فتكون مشغولة بالمحافظة على هويتها وحريتها وهى تكون متعالية غير متجسدة ومن ثم تكون هذه

الذات غير قابلة للاقتناص أو التحديد أو اقتفاء الأثر الكـامل أو الامتلاك ، وفى رأى لانج أنه فى معظم الاشكال المتطرفه من الذهان فإنه حتى الذات الحقيقية ، يتم رفضها وتصبح مجرد نقطة تلاشى أو زوال ، لكن هذه الذات الحقيقة لايتم فقدانها أو تدميرها بالكامل ، وقد نظر لانج إلى الفصام باعتباره صراعا للتحرر من القيم والاتجاهات الزائفة أو هو مواجهة مع المشاعر والاندفاعـات الأولية التى هى احتمالات لميلاد الذات الحقيقية ، وفى كتابه « سياسات الخبرة » قال لانج أن البشر عندما يفقدون ذواتهم يقومون بتطوير وهم أن لديهم « أنوات » Egos مستقله ، وقابل لانج بين الخبرات العميقة المتعالية التى هى النبع الذى انبثقت منه كل الديانات وبين المنحى « الأنوى » الفردى فى الاقتراب من الواقع لدى معظم الأفراد الذين يدركون العالم وذواتهم فى هويات متسقة بشكل زائف تقوم على أساس « الانا ـ هنا » فى مقابل « الانت ـ هناك » مع إطار خاص بأبنية أساسية للمكان والزمان يشارك الفرد مع الآخرين داخل المجتمع ، ويقول لانج أن الخبرة الفردية هى أساسا « جنون متفق عليه اجتماعيا » . فى مقابل ذلك فإن حالة فقدان الانا Ego-Less التى ينظر إليها على أنها ذهانية قد تكون خاصة بفرد منهمك فى محاولة اكتشاف الاعماق الباطنية للحياة ، لقد انتهت تأملات لانج ومحاولاته التى هى مزيج من الشعر والصوفيه السحرية والتحليلية النفسية التى تشتق جذورها كثيرا من

فرويد ويونج ومن الديانات القديمة إلى التمييز الجامد بين الخبرة العقلية والخبرة الاجتماعية إلى مستويين منفصلين بشكل حاد ، حيث الجوانب اللاعقلانية واللامنطقية هى الجوانب الحقيقية وحيث الجوانب العقلانية والمنطقية هى الزائفة ، وهذا التكوين الخاص لديه هو كما تقول ليليان فيدرو تكوين أسطورى يكشف عن رؤيته الخاصة لواقع تسكنه الشياطين والأرواح وغير ذلك من الموجودات غير الطبيعية وغير المنظورة ، والرؤية لديه تتم من خلال الخضوع والوقوع فى براثن عالم من مظاهر الرعب والصراعات وسورات الغضب والهلاوس ، وكل هذه الاندفاعات تقوم بتوصيل الرفض لمطالب مجتمع عقيم وفاسد ، وينكر لانج أية امكانية للفرح الحقيقى أو الإنتاجية الإبداعية للعقل الشعورى ، ففى عمله الواعى يظهر العقل الشعورى أحادى الجانب محروما من وظيفته المعقدة كوسيط بين العالم الداخلى للغريزة والحلم والتهويم من ناحية ، وبين قيود وحدود وتسويات الحلول الوسطى وتحديات العالم الخارجى من ناحية أخرى[٢٢٦] .

إن افكار لانج لاتبدو جديدة فى واقع الافكار لكن الجديد هو لهجته الحادة الرافضة ، فالكثير من أفكاره وردت فى أشكال عديدة لدى مفكرين أمثال فرويد ويونج وفروم واريكسون وهربرت ماركيوز وغيرهم كما أن محاولات ربط الحرية بالجنون والإبداع من ناحية ، والقيود بالمرض والمجتمع من ناحية أخرى .. هى محاولات ربما وجدت جذورها

الحقيقية فى كتابات العديدين من الشعراء والكتاب من الرومانسيين ثم السرياليين بعد ذلك وفى إبداعهم ، وما أراده لانج هو تشخيص حالة الإنسان الآن فى المجتمع الغربى مستعينا بمعضلات الطب النفسى ومشكلاته كمفاتيح للتعبير عن أفكاره ، وهى أفكار يمكن وضعها أيضا ضمن سلسلة المحاولات التى حاولت الربط بين الإبداع والمرض العقلى . لقد أشار بلوير ـ كما ذكرنا ـ إلى إمكانية أن يكون الواقع الاجترارى أكثر صدقا من الواقع الحقيقى ، لكن هذه الاشارة لايمكن أن تؤخذ على علاتها ، كما أنها لايمكن أن ننظر إليها باعتبارها معبرة عن رأى بلويلر الخاص بالفصام والقائم على أساس مفهوم التفكك dissociation لدى المرضى فى مقابل الترابط Associationلدى الاسوياء ، إن هناك مجموعة من الفروق أو المحكات الفارقة يحسن أن ننتبه إليها ونحن نقارن بين التفكير الإبداعى والتفكير المرضى ومن بين هذه المحكات مايلى :

١ ـ **قوة الانا** : فالأنا لدى المبدع تقوم على أساس الوعى والتوجه واستبصار ووجود إمكانيات التنمية ، والشعور بالذات لدى المبدع متزايد ومطلوب فى حالات كثيرة ، بل هو أحد الأهداف التى يسعى إليها المبدع ويسعى إلى تدعيمها ، بينما نجد مثل هذه الأمور غائبة فى حالة المرض حيث الوعى المشوش واحساسات الشعور باختلال الذات والواقع وغيرها .

٢ ـ القدرة على التحكم فى الانفعالات والافكار : فالمبدع يبدو قادرا على التحكم فى انفعالاته وأفكاره ، إنه أحيانا ما يتحكم فيها بالزيادة أو النقصان ، إنه يبحث عن التنبيه ويبحث عن الجديد ويبحث عن المتنوع والمختلف ويهرب من الملل ويتجه نحو الأثارة العقلية والانفعالية فى حالات كثيرة بحثا عن مصادر لعمله ، ثم هو فى الوقت المناسب يستطيع أن يجد الوسائل المناسبة للتخفيف من كم المثيرات والاثارة الحسية والانفعالية والذهنية ، بينما يبدو المريض فى حالة خضوع كامل وفقدان للارادة فى مواجهة أفكاره وانفعالاته التى قد تبدو فى بعض حالات الهذاء مثلا مفروضة عليه مقحمة ضده مطاردة له محاصرة لكل إمكانياته مثلها فى ذلك مثل مثيرات البيئة التى تضغط عليه وترهقه .

٣ ـ القدرة على التنظيم الخاص للمادة الداخلية والخارجية : فالمبدع يستطيع من خلال تحكمه فى انفعالاته وأفكاره أن يصوغها باشكال منظمة فى أعمال فنية متميزة ثم هو بعد ذلك يستطيع أن ينظم عمله الفنى من خلال عمليات التقييم وإعادة التقييم والحذف والإضافة والتعديل وغيرها ، وقد أكدت هذا الأمر العديد من الدراسات السيكولوجية الحديثة ، فقد اشار فرانك بارون إلى أن المبدع عادة ما تسيطر عليه حاجة غلابة لاكتشاف النظام الكامن وتحقيقه من أجل التغلب على الفوضى أو العشوائية السائدة فى الأشياء والمواقف

كذلك اشار جيبسون I. Gibson [٢٢٧] إلى أهمية عمليات استقبال المعلومات وتخزينها ومعالجتها وتنظيمها بطريقة جديدة تتسم بالمرونة فى العمل الإبداعى ، وكذلك أهمية استخدام أساليب معرفية تتسم بالكفاءة والقدرة السريعة المنظمة على تغيير وجهات النظر والتفسير الجيد للمعلومات التى يتم التقاطها ، وكل ذلك له أهميته فى إنتاج الأعمال الفنية وفى إدراكها أيضا[٢٢٨] إن الإبداع هو محاولة لتنظيم العالم الداخلى والعالم الخارجى ، بينما تبدو الفوضى والعشوائية سائدة فى عالم المريض النفسى الذهانى الداخلى والخارجى ومسيطرة عليه .

٤ ـ القدرة على التواصل مع الآخرين فالمبدع يهدف أساسا من وراء عمله إلى التواصل مع الآخرين ، وعمله لايكتمل فى ذهنه الا بحدوث عمليات التلقى والاستقبال المناسبة من الآخر لهذا العمل الإبداعى ، فالابداع هو عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك الايجابى النشط بين الأنا المبدع المرسل والآخر المتذوق المستقبل ، وهذه عملية تبدو غائبة شديدة الضعف فى حالات الانعزال المرضى الانفصال الاجتماعى واللجوء إلى الاجترار الداخلى إذا استخدمنا مصطلحات بلويلر .

٥ ـ القدرة على تحويل السلبى إلى ايجابى : فالمبدع يبدو قادرا على تحويل المواقف السلبية والمحبطة فى حياته وحياة الآخرين وفى

المجتمع إلى قيم ايجابية فى حالات كثيرة ، وهو قادر على اكتشاف مظاهر الخلل والقصور والنقص فى كثير من جوانب الحياة من خلال قدرته على الحساسية للمشكلات ، ثم هو يستطيع أن يوحى ببعض الحلول لهذه المشكلات ،وهو قادر على أن يساعد نفسه والأخرين على عبور هذه المشكلات وتجاوزها ، إذن فهو قادر على تحويل السلبى إلى ايجابى بينما لانجد مثل هذه الدافعية الابداعية موجودة فى حالة المريض النفسى الذهانى أو حتى العصابى ، بل إنه كما رأينا فى أجزاء سابقة من الدراسة أن المبدع يستعين أحيانا بابداعه ليس فقط للهروب من أزماته النفسية العقلية والانفعالية بل أيضا لمواجهتها وتحويلها إلى قوى دافعة بناءة وايجابية بعد أن كانت قوى مشتته هدامة وسلبية ، ولعل المثال الخاص بحالة سترندبرج هو أكبر دليل على ذلك . إن المرض النفسى بدرجاته المختلفة فى رأينا هو ضد النظام وقرين الفوضى ، بينما الإبداع الفنى قرين النظام وضد الفوضى ، والنظام فى العمل الفنى ليس هو النظام الميكانيكى أو الحسابى بل هو نظام خاص دائما يطمح للجدة والأصالة والمعاصرة والنفاذ إلى أعماق الذات والواقع والحياة ويقوم على أساس تأكيد الحساسية الانفعالية والخيال الطليق للفنان ، ولانتصور إنسانا جامد العقل بليد الاحساس يمكن أن يقوم بدور الاديب أو حتى الناقد أو يمكن أن يكون له أى دور فى مجال الإبداع الفنى أو الادبى بدرجاته المختلفة . إن مفهوم الخيال هو مفهوم هام

أيضا فى التفرقة بين المرض النفسى والإبداع الفنى ، لقد حمل ديكارت فى القرن السابع عشر بشدة على الخيال معتبرا « المخيلة » مستودع « الحماقة » ومستقر الجنون ، مؤكداً أنه لابد للعقل من أن يحمى نفسه ضد مخاطر الخطأ والوهم من خلال عملية الشك التى قد لاتخلو من بطولة ارادية ، فالعقل فى نظر ديكارت كان يمثل قوة مطلقة تملك زمام نفسها ، ولا تنطوى على أية شائبة من شوائب الانحراف ، فى حين أن الجنون يمثل العجز المطلق عن التحكم فى الذات (٣٢٩) ونجد رأيا مشابها أشرنا إليه لدى الطبيب النفسى الإنجليزى توماس أرنولد فى القرن الثامن عشر ، لكن هذا لايمنعنا من القول بأنه حدث منذ زمن طويل أن استخدم الخيال البصرى فى علاج الجسد ـ والعقل ، وقد كان « الشامانى » ـ أو المعالج ـ يتخيل نفسه بصريا ذاهبا فى رحلة كى يجد روح الشخص المريض ويعيدها إليه ، والفلسفة الشامانية للعلاج التى تبناها الكهنة واستخدموا خلالها السحر لعلاج المرضى وكشف المخبوء كانت ترى أن سبب المرض هو حدوث تنافر فى عالم الشخص المريض ويترتب على ذلك أن الشامانى يبحث من أجل رؤية الاتحاد بين الشخص المريض وروحه ، بدلا من البحث عن طريقة لعزل سبب المرض ، إنها محاولة للقضاء على الفوضى التى حدثت واعادة النظام الذى فقد ، وفيما بين هنود « النافاهو » فإن الخيال البصرى المحسوس الذى يشارك فيه مجموعة من الناس يستخدم من أجل علاج

الشخص المريض ، فالطقوس تساعد الشخص على أن يبصر نفسه سليما كما أنها تساعد المعالج على أن يتخيل بصريا عملية استعادة المريض لمكانه المتناغم فى المنظومة الطبيعية ، وبالنسبة للمصريين القدماء الذين كانوا يعتقدون أن كل شيء هو عقل ، فإن المرض كان ينظر إليه باعتباره قابلا للشفاء من خلال التخيل البصرى للصحة الكاملة ، وقد أشرنا فى موضوع سابق إلى إجراءات الاختمار وطقوس العلاج فى معابد الاحلام فى مصر القديمة ، لقد اعتقدوا أيضا أن الاحتفاظ فى العقل بصورة إله الشفاء يمكن أن تحقق حالة من الصحة للجسم والعقل ، وقد أثرت هذه المبادىء فى الشفاء من خلال العقل والتى تقوم إلى حد كبير على أساس الايحاء فى عديد من أشكال العلاج الإغريقية القديمة وكذلك بعض الأساليب التى سادت فى القرون الوسطى بل والحديثة أيضا ، فالمعالج الأغريقى كان يجعل المريض يحلم بأنه يشفى من خلال الآلهة ، وقد اعتقد الطبيب وعالم الكيمياء السويسرى بارسيلسوس فى القرن السادس عشر أن « قوة الخيال هى عامل عظيم فى الطب ، إنها يمكن أن تسبب الأمراض للإنسان ، ويمكن أن تشفيه منها أيضا »[٢٣٠] وهذا الربط بين الخيال والمرض الجسدى النفسى انتقل أيضا إلى ربط بين الإبداع الفنى والمرض النفسى مادام الخيال هو العنصر المشترك فى الظاهرتين ، لكن الأمر الجدير بالملاحظة هنا هو أن الخيال المريض عادة ما يكون سلبيا وغير متحكم فيه وغير

منتج ، بينما خيال المبدع يتصف بعكس ذلك فهو ايجابى منظم قابل للتحكم فيه وتحويله إلى أعمال الإبداعية ، كما أنه يتسم بالإنتاجية لإبداعية والقابلة للتوليد من خلاله وتطويره فى أشكال أكثر مناسبة وفاعلية ، إن مفهوم الخيال لايمكن استخدامه بمعنى واحد فى الحالتين ، إن الخيال المريض هو دون شك نقيض الخيال الإبداعى وإن اشتركا فى بعض المظاهر مثل تلقائية الصور والتداعيات البعيدة والتهويمات الحرة ، لكن هناك بالطبع الفروق التى تحدثنا عنها والخاصة بالارادة والتنظيم والتحكم والإنتاجية والقابلية للتطوير وغيرها من العوامل التى هى فى صالح الإبداع وضد المرض ، وكما أكد تورانس فإن إبداعية الإنسان هى أكثر المصادر النفسية قيمة فى صراعه مع مشقات الحياة اليومية واحباطاتها ، ففى دارسة قام بها هيبايزين Hebeisen عام ١٩٦٠ استخدمت مجموعة من أختبارات التفكير الإبداعى على مجموعة من الفصاميين كانوا على وشك الشفاء من المرض وقد أظهر هؤلاء الأفراد قدرة معطلة جافة على الخيال أثارت الدهشة كما أظهروا نقصا فى المرونة والأصالة وعدم استجابه للمشاكل الجديدة ، ولم تكشف اجاباتهم عن أى دليل على التخييل الخصب أو الخيال المغامر وقد كانت تلك هى بعض الآثار التى نجمت عن الفصام ، لقد كان هناك فقط مايشبه الإبداع المتجمد المخنوق المجدب ، لقد ظهروا كما لو كانت قدرتهم على التفكير قد شلت [٢٣١] ورغم تشكك

تورانس فى أن نقص الإبداعية وليس وجودها وحضورها لديهم هو الذى أحدث مثل هذه المظاهر من التدهور لدى الفصاميين ، فإن تشككه هذا يقوم على أساس أن ماساعد هؤلاء المرضى على الاقتراب من الشفاء أكثر من غيرهم هو وجود قدراتهم الإبداعية وليس غيابها ، صحيح أنه وجود مخنوق متجمد لكنه على كل حال هو الذى زودهم بالمصدر الضرورى لكفاحهم من أجل العودة للصحة العقلية ، ومثل هذا الرأى يؤكد الأهمية الكبيرة فعلا للوجود الحيوى النشط الفعال المتزايد ..درات الإبداعية أثناء الإبداع الفنى بشكل عام والإبداع الأدبى بالنسبة لنا فى هذه الدراسة بشكل خاص ، بينما فى حالات المرض تكون هذه القدرات وما يرتبط بها من عمليات قد بدأت فى التدهور والتشتت والانهيار ، مما يدل على أن ذلك التحالف المدعى به بين العبقرية والجنون إن هو إلا تحالف كاذب واكذوبة كبرى اطلقها البعض وحاول البعض الآخر الدفاع عنها بينما أثبت التطور الطبيعى للعلم والحياة وللابداع الفنى والادبى تهاوى مثل هذه الادعاءات ، إن أى عضو من أعضاء الجسم عندما يضعف أو يختل وظيفيا أو عضويا فإن هذا الضعف وهذا الاختلال ينعكسان على قيامه بوظائفه ، فلماذا نستغرب ذلك أو نتغافل ونحاول أن نربط بين الاضطرابات الوظيفية أو العضوية المختلفة التى تحدث للمخ وتصيبه وبين أكثر وظائفة المعرفية تطورًا وارتقاءا وهى عملية الإبداع .

هوامش الكتاب

(1) Ellmann N,R. James Jayce, New York : Oxford university Press, 1959 .

(2) Portnov, A.A, Fedotov, D.D., Psychiatry, (Translated from the Russian by Yuri Shirokov) Moscow, Mir publishers, 1969, PP 13-14 .

(3) O'Neil, M.W., The beginnings of modern psychology, Harmondswarth : Penguin Books, 1969, P.99 .

(4) Portnov & Fedotov, Op. Cit, PP. 14-15 .

(٥) كاشدان ، شلدون ، علم نفس الشواذ ، (ترجمة أحمد عبد العزيز سلامة) القاهرة : دار الشروق ، ١٩٨٤ ، ص ٢٨ ـ ٢٩

(6) Portnov, & Fedotov, D.D., Op. Cit, P.15 .

(7) O'Neil, Op. Cit, P.112 .

(٨) كاشدان ، علم نفس الشواذ ، ص ٣١ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(10) Portnov, & Fedotov, Op. Cit, pp 15-16 .

(11) O'Neil, Op. Cit, P. 113 .

(12) Portnov & Fedotov, Op. Cit, P.16 .

(13) Silverman, R.E. Psychology, New York : Prentice-Hall Inc., 1987, PP. 450-452 .

(14) Cohen, D. Psychologists on Psychology, London; Routledge & Kegan Paul, 1977, P. 195 .

(15) Collier, A., R.D. Laing : The Philosophy and Politics of Psychotherapy, london : The Harvester Press, 1977, P. 140 .

(16) Cohen, Op. Cit, P. 200 .

(17) Parsons, A., Belief, Magic, and Anomie, New York : The Free Press, 1969, PP. 204-207 .

(١٨) كاشدان ، المرجع السابق ، ص ١٤٨ .
(١٩) المرجع السابق ، ص ١٤٩ .
(20) Hamilton, M. (ed.), Fish's Clinical Psychopathology Signs and Symptoms in Psychiatry, Bristol : John wright & sons, Ltd, 1974 .
(21) Silverman, op. cit, P.429 .
(22) Hamilton, op. cit, PP. 10-11 .
(٢٣) عبد المعطى الشعراوى ـ مقدمة مسرحية عابدات باخوس لسوفوكليس ، الكويت ، سلسلة المسرح العالمى ، سبتمبر ١٩٨٤ ، العدد ٨٠ ، ص ٤٣ .
(24) Donnelly, M., Managing the Mind, London : Tavistock publications, 1983, PP. 107-108 .
(25) Ibid, P. 109 .
(26) Ibid, P. 101 .
(27) Ibid, P. 109 .
(28) O'Neil, Op. cit, PP. 25-27 .
(29) Donnelly, op. cit, PP. 113-116 .
(30) Rivers, W.H.R., Conflict and Dream, London : Kegan Paul. 1932, PP. 140-146 .
(31) Samuels, M. & Samuels, N., Seeing with the Minds Eye, New York : Random House Inc., 1982, P. 50 .
(٣٢) كودويل ، كريستوفر ، الوهم والواقع ، بيروت : دار الفارابى ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٢ .
(33) Donnelly, op. cit, P. 116 .
(34) Ibid, PP. 116-117 .
(35) Hurry, J.B., Imhotep. The Vizier and physician of King Zoser and Afterwards. The Egyptian God of Medicine . Oxford : Oxford university press, 1928, PP. 49-55 .
(٣٦)ساندرز ، ن . ك ، ملحمة جلجامش ، (ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضى) القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ٦٥ و ص ٩١ .

(37) Storr, A., Dynamics of Creation, Harmondworth : Penguin Books, 1983, PP. 254-255 .

(٣٨) سويف ، مصطفى ، العبقرية فى الفن ، القاهرة . مطبوعات الجديد ١٩٧٣ ، ص ١٣ .

(39) Storr, op. cit., PP. 255-257 .

(40) Ibid, PP. 256-257 .

(41) Cattel, R. B & Butcher, H. J., Creativity, in : Creativity, ed. P.E. Vernon (Harmondsworth ; Penguin Books, 1973, P. 315 .

(42) Storr, Op. cit, P. 258 .

(٤٣) سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١٢٣ .

(٤٤) شنايدر ، داى ، التحليل النفسي للفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد (دائرة الشئون الثقافية) سلسلة الكتب المترجمة ، ١٩٨٤ ، ص ١٤ .

(45) Feder, L., Madness in Literature, New Jersey ; Princeton university press, 1980, PP. 116-119 .

(46) Bark, N.M., Did Shakespeare know Schizophrenia ? The case of poor Mad Tom in king Lear., British Journal of Psychiatry, 1985, 146, PP. 436-438 .

(٤٧) اعتمدنا هنا على ترجمة الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية الملك لير ، وهى من منشورات دار الهلال بالقاهرة ، سلسلة روايات الهلال ، عام ١٩٦٩ .

(٤٨) مسرحة « الملك لير » ص ٦٣ .

(٤٩) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٨ .

(٥٠) مسرحة « الملك لير » ص ٨٩ ـ ٩٠ .

(٥١) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٦ .

(٥٢) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٧ .

(53) Bark, op. cit, P. 437 .

(54) Hamilton, op. cit, P. 34 .

(٥٥) مسرحية « الملك لير » ، ص ٨٨ .

(٥٦) مسرحية « الملك لير » ، ص ٩٥ .

(57) Bark, op. cit, P. 43 .

(58) Feder, op. cit, PP. 119-121 .

(٥٩) مسرحية «الملك لير» ، ص ٤٢ .

(60) Hamilton, op. cit., PP. 77-78 .

(61) Feder, op. cit., PP. 122-124 .

(62) Ibid, P. 135 .

(63) Ibid, P. 155 .

(64) Hamilton, op. cit, P. 71 .

(65) Feder, op. cit., PP. 128-129 .

(66) Knight G.W. The shakespearian Integrity, In : The Idea of literature, Mascow : Progress publishers, 1979, P. 244 .

(٦٧) فرويد ، سيجموند ، تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، القاهرة دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٢٨٠ .

(68) Shakespeare, Hamlet, (ed. by B. Lott), London : Longman, 1982, P. IV .

(69) Lott, B, Introduction of Shakespeare's Hamlet, London : Longman, 1982, P. IXX .

(٧٠) برادلي ، أ.س ، التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا الياس ، (الجزء الأول) ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، بدون تاريخ ، ص ٣٢٤ .

(71) Lott, op. cit, P. IXX .

(72) Ibid, P. IXIV .

(73) Ibid, P. IXVII .

(74) Ibid, P. IX .

(75) Shakespeare, op. cit, P. 171 .
(76) Callier, A., R.R. Laing : The Philosophy and Politics of Psychotherapy, London : The Harvester press, 1977, P. 140 .

(٧٧) وفقا لبرنارد لوت فان زهرة الروزمارى هى أكليل الجبل (نبات عطرى) وزهور البانسية هى رموز للأسى ، والتفكير ، والاسم Pansy جاء من الكلمة الفرنسية Pansee التى تعنى فكر ، أما زهور الشمار فترمز إلى التفاخر والتملق الذى يتوقعه مثل هذا الملك ، وزهور الكولومبين تشير إلى عدم الاخلاص فى الحب ، أما زهرة السذاب فتشير إلى مشاعر الأسى والندم ، والبنفسج هو رمز الأخلاص وزهرة الربيع تقف كرمز للخداع فى الحب ، انظر Lott, Op. cit, PP. 172-173 .

(78) Shakespeare, op. cit., PP. 172-173 .
(79) Rowe, W.W. Dastoevsky ; Child and Man in His Works, New York : New York university press, 1986, P. 93 .
(80) Ibid, PP. 93-94 .
(81) Faulkes, D. A Grammar of Dreams, New York : The Harvester press : 1978, p. 4 .

(٨٢) ويليك ، رينيه (إشراف) ، دستويفسكى ، بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٧ ، ص ١٠ .
(٨٣) تشيزيفسكى ، ديمترى ، موضوع الشخص الثانى عند دستويفسكى (فى كتاب : دستويفسكى ، إشراف رينيه ويليك) ، بيروت : المكتبة العصرية ١٩٦٧ ، ص ١٨٥ ـ ١٨٦ .
(٨٤) المرجع السابق ، ص ١٨٦ .
(٨٥) اعتمدنا فى دراستنا لرواية « المثل » لدستويفسكى على ترجمة الدكتور سامى الدوبى لها، القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ ، الأعمال الأدبية الكاملة لدستويفسكى ، الكتاب الأول .
(٨٦) رجب ، محمود ، الفلسفة والمرآة . الكويت (حوليات كلية الآداب ١٩٨٢) .

(87) Reber, A. The Penguin Dictionary of Psychology, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, P. 666 .
(88) Ludwig, A.M. Principles of Clinical Psychiry, New York : The Free Press, 1980, P. 118 .
(89) Hamilton, op. cit, P. 36 .

(٩٠) رواية « المثل » ص ٢٧٦ .
(٩١) نفسه .
(٩٢) رواية « المثل » ، ص ٢٨٤ .
(٩٣) رواية « المثل » ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣ .

(94) Hamilton, Op. cit, P. 37 .
(95) Portnov & Fedotov, op. cit, PP. 112-113 .
(96) Ibid, P. 45 .

(٩٧) رواية « المثل » ص ٢٧١ .
(٩٨) رواية « المثل » ص ٢٧٧ .
(٩٩) رواية « المثل » ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩ .
(١٠٠) رواية « المثل » ص ٣٣٩ .
(١٠١) رواية « المثل » ص ٣٣٩ .

(102) Hamilton, op. cit, P. 41-45 .

(١٠٣) رواية « المثل » ص ٣٣٩ .
(١٠٤) رواية « المثل » ص ٣٨٤ .

(105) Hamilton, op. cit, P. 47 .
(106) Horowitz, M.J. Image Formation and Cognition, New York : Appleton- century-crofts, 1978, P. 8 .
(107) Portnov & Fedotov, op. cit, P. 32 .
(108) Harawitz, op. cit, P. 43 .
(109) Hamilton, op. cit, P. 18-21 .
(110) Ibid, P. 31 .
(111) Portnov & Fedotov, op. cit, P. 31 .
(112) Hamilton op. cit, P. 18-19 .

(١١٣) رواية « المثل » ص ٢٢١ .

(١١٤) رواية « المثل » ص ٢٤٠ .

(١١٥) رواية « المثل » ص ٤١٩ .

(١١٦) تشيزيفسكى ، المرجع السابق ، ص ١٩١ ـ ١٩٢ .

(١١٧) رواية « المثل » ص ٤٣٤ .

(١١٨) رواية « المثل » ص ٤٦١ .

(١١٩) رواية « المثل » ص ٤٨٨ .

(120) Hamilton, op. cit, P. 20 .

(١٢١) رواية « المثل » ص ٤٥٨ .

(122) Ludwig, op. cit, P. 81 .

(١٢٣) رواية « المثل » ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠ .

(124) Hamilton, op. cit, P. 70 .

(125) Ibid, P. 26 .

(126) Portnov & Fedotov, op. cit, P. 113 .

(١٢٧) رواية « المثل » ص ٢٧٠ .

(128) Hamilton, op. cit. P. 27 .

(129) Khrapchenko, M., The Writer's Creative Individuality and the Development of Literature (Translated from Russian by Natabe Word), Mascow : Progress publishers, 1977, P. 38 .

(١٣٠) تشيزيفسكى ، المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

(131) Storr, op. cit, P. 258 .

(132) Ibid, PP. 258 - 259 .

(133) Silverman, op. cit, PP. 429-430 .

(١٣٤) سترندبرج ، أوجست ، الآنسة جوليا ـ الأب ، ترجمة محمد توفيق مصطفى ، الكويت ، وزارة الإرشاد والأنباء ، سلسلة المسرح العالمى ، سبتمبر ١٩٧٠ ، المقدمة ص ٧ ـ ١٠ .

(135) Storr, op. cit, PP. 259-260 .

(١٣٦) بنتلى ، أريك : المسرح الحديث ، (ترجمة محمد عزيز رفعت) القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ٢٧٢ .

(١٣٧) بروستاين ، روبرت ، المسرح الثورى (ترجمة عبدالحليم البشلاوى) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، بدون تاريخ ، ص ٢٩١ .

(١٣٨) سترندبرج ، أوجست ، الطريق إلى دمشق ، (ترجمة محمد توفيق مصطفى) الكويت ، وزارة الإعلام ، سلسلة المسرح العالمى ، ابريل ١٩٧١ ، المقدمة ، ص ١٢ .

(١٣٩) سترندبرج ، الآنسة جوليا – الأب ، المقدمة ، ص ٩ .

(١٤٠) سترندبرج ، مسرحية « الأب » ، ص١٦٤ .

(١٤١) بروستاين ، المرجع السابق ، ص ٩٥ .

(142) Feder, op. cit, P. 112 .

(١٤٣) سترندبرج ، مسرحية الأب ص ١٦٢ – ١٦٣ .

(١٤٤) سترندبرج ، أوجست ، موسيقى الشبح ، (ترجمة محمد توفيق مصطفى) ، الكيت ، وزارة الإعلام ، سلسلة المسرح العالمى ، فبراير ١٩٧٢ ، ص ٢٨٧ – ٢٨٨ .

(١٤٥) سترندبرج ، أوجست ، الطريق الكبير ، (ترجمة محمد توفيق مصطفى) الكويت : وزارة الإعلام ، سلسلة المسرح العالمى ، فبراير ١٩٧٥ ص ١٩٦ .

(١٤٦) سترندبرج ، الطريق إلى دمشق ، ص ٣٥ – ٣٦ .

(147) Portnov & Fedotov, op. cit, P. 45 .

(١٤٨) سترندبرج ، الطريق إلى دمشق ، المقدمة ، ص ١٤ .

(١٤٩) الطريق إلى دمشق ، ص ٦٥ .

(١٥٠) الطريق إلى دمشق ، ص ٦٨ .

(١٥١) الطريق إلى دمشق ، ص ٨٧ .

(١٢١) الطريق إلى دمشق ، ص ١٠٤ .

(153) Hamilton, op. cit, PP. 38-39 .

(١٥٤) الطريق إلى دمشق ، ص ١١٢ ـ ١١٣ .
(١٥٥) الطريق إلى دمشق ، ص ١٢٠ ، ١٢١ .
(١٥٦) الطريق إلى دمشق ، ص ١٢٢ .
(١٥٧) الطريق إلى دمشق ، ص ١٢٥ .
(158) Hamilton, op. cit, P. 21 .
(١٥٩) الطريق إلى دمشق ، ص ١٣١ .
(١٦٠) الطريق إلى دمشق ، ص ٢٤٤ .
(١٦١) الطريق إلى دمشق ، ص ١٩٨ .
(١٦٢) الطريق إلى دمشق ، ص ٢٥٩ .
(١٦٣) الطريق إلى دمشق ، ص ٢٩٣ .
(١٦٤) الطريق إلى دمشق ، ص ٣١٣ ـ ٣١٤ .
(١٦٥) الطريق إلى دمشق ، ص ١٧٠ ـ ١٧٢ .
(١٦٦) بروستاين ، المرجع السابق ، ص ١٢١ .
(١٦٧) سترندبرج ، الطريق الكبير ، ص ١٩٦ .
(١٦٨) الطريق الكبير ، ص ٢٩٤ .
(169) Holbrook, D, The Masks of Hate, Oxford : Pergaman press, 1972, P. 44 .
(170) Ibid, PP. 44-45 .
(171) Reber, A, The Penguin Dictionary of Psychology Harmondsworth : Penguin Books, 1985, P. 666 .
(172) Ludwig, op. cit, P. 123 .
(173) Ellmann op. cit, P. 693 .
(174) Storr, op. cit, P. 113-116 .
(175) Sen Gupta, S.C., Towards a Theory of Imagination London : Oxford university press, 1959, PP. 110-112 .
(176) Storr, Op. cit, PP. 116-117 .
(١٧٧) البيريس ، د . م . ، تاريخ الرواية الحديثة (ترجمة جورج سالم) بيروت : مكتبة الفكر الجامعة ، ١٩٦٧ ، ص ٤٣ .
(178) Storr, op. cit, P. 117 .

(١٧٩) البيريس ، المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(180) Storr, P. 118 .

(181) Lukacs, G, Writer and Critic, (Translated by A.Kohn) London : Merlin press, 1970, PP. 48-85 .

(182) Hjelle, L.A. & Ziegler, D.J., Personality Theories, London : Mc Grow-Hill, 1981, P. 118 .

(183) Storr, op. cit, P. 73 .

(184) Brod, M, Franz Kafka : A Biography, London, Secker & Warlung, 1948, P. 18 .

(185) Ibid, PP. 19-20 .

(١٨٦) يقصد كافكا بذلك النشاط الخاص بالكتابة والابداع .

(187) Brod, M. (ed) The Diaries of Franz Kafka (1914 - 1923) London : Secker and Warburg, 1949 PP. 218-219 .

(١٨٨) هول ، ك ، ولندزى ، ج ، نظريات الشخصية ، ترجمة فرج أحمد فرج وآخرين ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٤٤٤ .

(189) Davidson, E., Poe : A Critical Study, cambridge, Harvard university press, 1957, PP. 204-205 .

(١٩٠) سنكلير ، ديفيد ، ادكار آلان بو ، (ترجمة سلامة حجاوى) ، بغداد : دار الرشيد للنشر (سلسلة الكتب المترجمة) ، ١٩٨٢ ، ص ٢٧٣ .

(١٩١) المرجع السابق ، ص ٢٧٤ .

(١٩٢) بورانيلى ، فسنت ، أدجار آلان بو ، القصاص والشاعر (ترجمة عبد الحميد حمدى ، القاهرة : دار النشر للجامعات المصرية، بدون تاريخ ، ص ٣٤) .

(١٩٣) المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(194) Eco, U, Semiotics and the Philosophy of Language, London : The Mac Millan press Ltd, 1984, P. 210 .

(195) Feder, op. cit, PP. 248-250 .

(١٩٦) لوتريامون ، أناشيد مالدورور ، ترجمة سمير الحاج شاهين ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، المقدمة ، ص ٤٦ .

(١٩٧) المقدمة التى كتبها سمير الحاج شاهين لترجمته لأناشيد مالدورور ص ٤٨ ـ ٤٩ .

(١٩٨) لوتريامون ، أناشيد مالدورور ، ص ٥٧ ـ ٥٨ .

(١٩٩) أناشيد مالدورور ، ص ٦٧ .

(٢٠٠) أناشيد مالدورور ، ص ٧٠ ـ ٧٤ .

(٢٠١) أناشيد مالدورور ، ص ١٠٩ .

(٢٠٢) أناشيد مالدورور ، ص ١٧٧ .

(٢٠٣) أناشيد مالدورور ، ص ٢٠٧ .

(204) Feder, op. cit, PP. 253-254 .

(٢٠٥) ريد ، هربرت ، الفن اليوم ، (ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٩٤) .

(206) Read, H, The Meaning of Art, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, PP. 71-74 .

(207) Eagleton, T. Literary Theory, An Introduction Oxford : Basil Blackwell, 1983, PP. 157-158 .

(208) Feder, op. cit, P. 254 .

(209) Ibid, PP. 255-256 .

(210) Ibid, P. 256 .

(211) Jung, C.G. The Integration of the personality, (Translated by S. Dell) London : Routledge & Kegan Paul, 1963, PP. 7-8 .

(212) Ibid, P. 42 .

(213) Bachelard, G. The poetics of Reverie, (Translated by D. Russell), Boston : Baecon Press, 1960 .

(214) Encyelopedia Americana, New York : American corparation, 1962 .

(٢١٥) سويف ، مصطفى ، الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص ١٣٢ .

(٢١٦) مكاوى ، عبد الغفار ، هلدرلين ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٤ ، ص ١٥٠ .

(٢١٧) لافرين ، بانكو ، تعريف بالرواية الروسية (ترجمة مجد الدين حفنى ناصف) ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٢ ، ص ١٢٥ .

(218) Wing, J.K. Reasoning about Madness, Oxford : Oxford university press, 1987, PP. 2-3 .

(٢١٩) سويف ، مصطفى، العبقرية فى الفن ، القاهرة ، مطبوعات الجديد ١٩٧٣ ، ص ١٣ .

(220) Storr. op. cot, P. 261 .

(221) Cattell, R.B. & Butcher, H.J. Creativity and Personality, In : Creativity, ed. by P.E Vernon Harmondsworth; Penguin Books, 1973, P. 261 .

(222) Wing, op. cit, PP. 110-111 .

(223) Storr, op. cit, P. 264 .

(224) Johnston, M.H & Holzman, P., Assessing schizophrenic Thinking, London : Jasey - Bross. Publishers 1979, P .

(225) Wing, op. cit, P. 101 .

(226) Feder, op. cit, PP. 280-282 .

(227) Barron, F. Greativity and Personal Freedom, N.Y. : Van Nostrand, 1986 .

(228) Gibson, J.J. The Information Available in Pictures Leonardo, 1971, 4, PP. 27-35 .

(٢٢٩) إبراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، بدون تاريخ ، ص ١٢٦ .

(230) Samuels, M & Samuels, N, Seeing with your Mind's Eye, New York : A Rando House, 1975, PP. 30-33 .

(231) Torrance, E.P. Guiding Creative Lalents, New Delhi Prentice-Hall of india, 1969, PP. 2-3 .

محتويات الكتاب

صدر من هذه السلسلة

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافى بمختلف أشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى :

اولاً : سلسلة اصوات ادبية .

ـ مخصصة لإبداع أدباء مصر فى كل مكان فى الشعر . فى القصة ، فى الرواية والمسرحية .

ـ تصدر فى اليوم الأول من كل شهر .

ثانياً . سلسلة « كتابات نقدية » .

ـ تواكب الإبداع الأدبي بالدراسة والتحليل ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدي .

ـ تصدر فى منتصف كل شهر .

ثالثاً : كتابات الثقافة الجديدة :

ـ تتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم فى إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم فى خدمة الفكر والإبداع العربي .

ـ تصدر كل شهرين .

رابعاً : سلسلة « مكتبة الشباب » :

ـ تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف ألوان المعرفة .

ـ تصدر كل شهرين « مؤقتاً » .

الأدب والجنـــون

رقم الايداع	٩٣/٨٠٥٠
رقم دولـــى	٩ ـ ١٢٦ ـ ٢٩٥ ـ ٩٧٧

مطابع روز اليوسف الجديدة

هذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب أن يتعرض لقضية طالما استثارت اهتمام الباحثين والعلماء والفنانين والبشر العاديين ، قضية طالما ثار الخلاف حولها وطالما انقسم المتناقشون بشأنها إلى فرق وأحزاب كثيرة متصارعة ، ونعنى بذلك قضية العلاقة بين الإبداع الفنى والمرض العقلى ، وهى تلك العلاقة التى أيد البعض وجودها ، بل وأيضاً التلازم الدائم بين الإبداع والمرض العقلى مثل دريدان الذى قال بأن « المواهب العظيمة قرينة الجنون » ، ومثل لومبروزو الذى اعتبر العبقرية تعبيراً عن العقل المريض ، ومثل كريتشمر الذى تحدث عن العنصر المرضى المصاحب للمستويات المرتفعة من الموهبة ، هذا بينما نفى كثير من العلماء والفنانين هذه العلاقة ورفضوها تماماً استناداً إلى أن الإبداع الفنى يقوم في أساسه على ملكة التنظيم التى يمتلكها الفنان ويقوم من خلالها ... تنظيم لعالمه الخارجى وعالمه الداخلى ، وهى عمليات ... اختلال القدرات وتدهورها الذى يكون حاضراً ... العقلى ، كذلك يكون المريض غير قادر على التفكير ...

الثمن جنيه واحد

مطابع روز اليوسف الجديدة